Tiziano

900 pesetas

Miguel Morán Turina

9 EL ARTE Y SUS CREADORES

Historia 16

EL ARTE Y SUS CREADORES



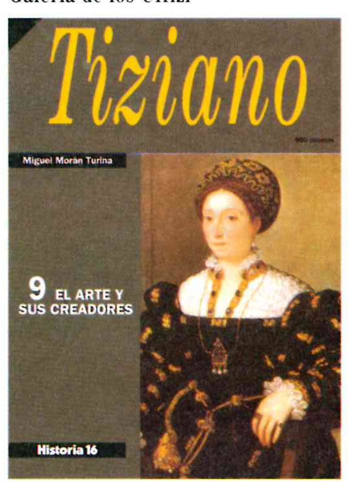
Un recorrido por el Arte
a través de sus grandes creadores

Historia 16

TIZIANO

Por Miguel Morán Turina
Profesor titular de Historia del Arte.
Universidad Complutense de Madrid

Eleonora Gonzaga, 1536-1538, Florencia, Galería de los Uffizi



Indice

EL ARTE Y SUS CREADORES

Coordinación: **Valeriano Bozal**
Catedrático de Historia del Arte Contemporáneo

PLAN DE LA OBRA

1. **Botticelli**, *por Tonia Raquejo.*
2. **Mantegna**, *por Alicia Cámara.*
3. **Masaccio**, *por Víctor M. Nieto Alcaide.*
4. **Piero della Francesca**, *por Valeriano Bozal.*
5. **Van Eyck**, *por Joaquín Yarza.*
6. **Durero**, *por Fernando Checa.*
7. **Leonardo da Vinci**, *por Estrella de Diego.*
8. **Rafael**, *por Antonio González.*
9. **Tiziano**, *por Miguel Morán.*
10. **Miguel Angel**, *por Tomás Llorens.*
11. **Tintoretto**, *por Víctor M. Nieto Alcaide.*
12. **Caravaggio**, *por Eugenio Carmona Mato.*
13. **Artemisia Gentileschi**, *por Francisca Pérez Carreño.*
14. **El Greco**, *por Alicia Cámara.*
15. **Pontormo**, *por Gonzalo Borrás.*
16. **Ribera**, *por Miguel Morán.*
17. **Zurbarán**, *por A. E. Pérez Sánchez.*
18. **Murillo**, *por Alicia Cámara.*
19. **Velázquez**, *por Fernando Marías.*
20. **Bernini**, *por Fernando Marías.*
21. **Anibal Carraci**, *por A. E. Pérez Sánchez.*
22. **Rubens**, *por Miguel Morán.*
23. **Rembrandt**, *por Jaime Brihuega.*
24. **Vermeer de Delft**, *por Valeriano Bozal.*
25. **Poussin**, *por Francisco Calvo Serraller.*
26. **Watteau**, *por M.ª de los Santos García Felguera.*
27. **David**, *por Eugenio Carmona Mato.*
28. **Canova**, *por Carlos Reyero.*
29. **Constable**, *por Francisca Pérez Carreño.*
30. **Goya**, *por Nigel Glendinning.*
31. **Friedrich**, *por Javier Arnaldo.*
32. **Delacroix**, *por Javier Hernando.*
33. **Ingres**, *por M. García Guatas.*
34. **Manet**, *por Miquel Molins.*
35. **Courbet**, *por Carlos Reyero.*
36. **Degas**, *por Aurora Fernández Polanco.*
37. **Monet**, *por Jaime Brihuega.*
38. **Van Gogh**, *por Tonia Raquejo.*
39. **Gauguin**, *por Guillermo Solana.*
40. **Cézanne**, *por M. García Guatas.*

Historia 16

INFORMACION E HISTORIA, S. L.
PRESIDENTE: Isabel de Azcárate.
ADMINISTRADOR UNICO: Juan Tomás de Salas.
DIRECTOR: J. David Solar Cubillas.
SUBDIRECTOR: Javier Villalba.
REDACCION: Isabel Valcárcel, José María Solé y Ana Bustelo.
CONFECCION: Guillermo Llorente.
FOTOGRAFIA: Juan Manuel Salabert.
GERENCIA: Félix Carpintero.
Es una publicación mensual del Grupo 16.
REDACCION: Rufino González, 34 bis. 28037 Madrid. Teléfonos 327 11 42/71/54 - Fax 327 12 20.
SUSCRIPCIONES: Hermanos García Noblejas, 41. 28037 Madrid. Teléfonos 368 04 03/02.
PUBLICIDAD MADRID: Pilar Torija. Rufino González, 34 bis. 28037 Madrid. Teléfono 327 10 94.

IMPRIME: Gráficas Nilo.
DISTRIBUYE: INDISA. Rufino González, 34 bis. 28037 Madrid.
P.V.P. Canarias: 925 ptas.
Depósito legal: M-34276-1993.

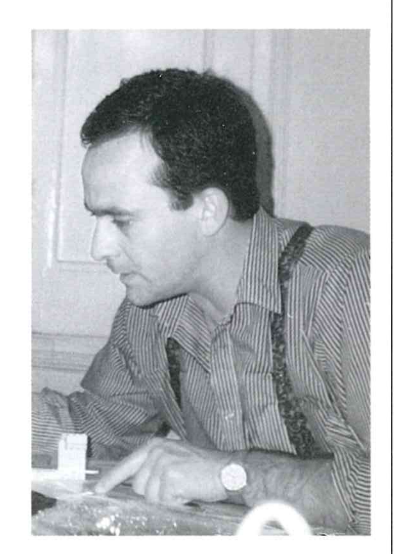
Con el patrocinio cultural de





Presentación

Olvidado me había de pediros
una cosa que mucho he codiciado
y he pensado mil veces escribiros,
y es que tener gran tiempo he deseado
del famoso Tiziano una pintura,
a quien yo he sido siempre aficionado.
Entre flores y rosas y verdura
deseo ver pintada Primavera
con cuanto de beldad le dio Natura.
En este punto que postrero toco
de pediros, veréis, que soy poeta
si no lo habiedes visto en que soy loco



CON este maravilloso soneto el poeta Gutierre de Cetina pedía a Diego Hurtado de Mendoza algo que él sabía imposible: poseer un cuadro del que fue uno de los pintores más admirados y envidiados de cuantos hayan existido jamás por la excelencia de su arte y por la leyenda de felicidad absoluta que se tejió sobre su persona aún en vida suya.

En 1568 Vasari veía la de Tiziano como la existencia de un hombre feliz: Tiziano ha gozado una salud y una felicidad sin par, y jamás ha recibido del cielo otra cosa sino favor y bienaventuranza. Su casa ha sido visitada por tantos príncipes, hombres de letras y caballeros cuantos viniesen a Venecia, puesto que, aparte de ser excelente en su arte, su compañía es agradable, su porte refinado y sus modales afables. Ha tenido rivales en Venecia, pero ninguno de gran talento. Sus ganancias han sido grandes, porque sus obras fueron siempre bien pagadas. *Y esa imagen no se modificó jamás.*

Una felicidad, la de Tiziano, que se debió tanto a los azares de la fortuna, si entendemos por ellos las inigualables dotes humanas y artísticas con que le había dotado la naturaleza, como a la habilidad que demostró para guiar su propio destino, esa capacidad para situarse entre hombres de calidad y hacerse querer por ellos *que señalaba Vasari.*

Miguel Morán

Los años de juventud

TIZIANO nació en el seno de una familia, los Vecelli, que, si no era rica, gozaba al menos de una posición económica más que desahogada y cuyos miembros, desde mediados del siglo XIII, habían desarrollado siempre profesiones respetables. Entre sus antepasados encontramos hombres de negocios, notarios, juristas, militares y funcionarios importantes en la ciudad de Cadore; su padre, a quien él mismo retrató vestido con armadura (hacia 1535, Milán, Pinacoteca Ambrosiana), había sido intendente de los almacenes de grano, inspector de las minas y oficial de la milicia local de Pieve de Cadore; y, que sepamos, antes que él ninguno de sus antepasados había sido artista ni había desempeñado profesión alguna que pudiera considerarse artesana. Su posición social y la tradición familiar le llamaban, en principio, a desempeñar una profesión más *honrosa*.

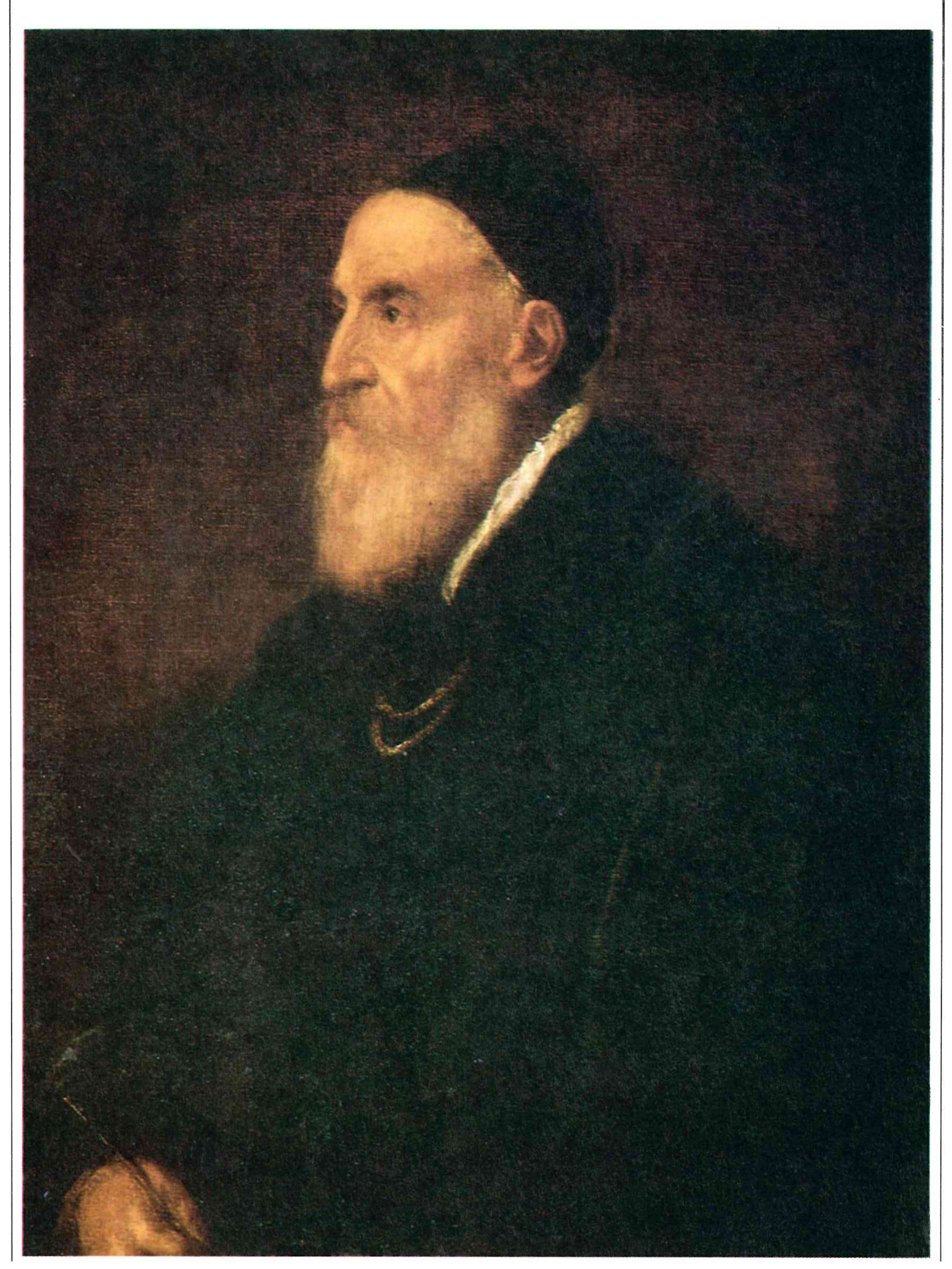
Es cierto que no fue el único artista renacentista que nació en un ambiente social parecido. Brunelleschi (1377-1466), Masaccio (1401-1428) y Leonardo (1452-1519) también fueron hijos de notarios y el origen de Miguel Angel (1475-1564) aún fue más elevado. Pero no es menos cierto que todos ellos constituyeron casos excepcionales en un momento en el que la mayor parte de los pintores eran hijos de artistas, artesanos o pequeños comerciantes. Y, de hecho, Leonardo empezó su formación artística a una edad, los catorce años, tardía para lo que era habitual, mientras que tanto Brunelleschi como Miguel Angel se encontraron con una fuerte oposición familiar para seguir su vocación. Sin embargo, no parece que Tiziano —ni tampoco su hermano mayor, Francesco, que también fue pintor— encontrara ningún tipo de resistencia paterna para dedicarse a la pintura.

¿Cuándo nació Tiziano?

El 1 de agosto de 1571 Tiziano escribía una larga carta a Felipe II solicitando del rey el pago de las numerosas deudas que tenía contraídas con él y en la que le hablaba de las enormes dificultades que tenía para sobrevivir *este servidor suyo de noventa y cinco años de edad* que estaba consumiendo su vejez dedicado por completo a su servicio. Por tanto, el pintor habría nacido en 1477 y, a su muerte, ocurrida el 27 de agosto de 1576, habría llegado, casi, a alcanzar la respetable edad de cien años.

Lo malo es que esta fecha, la que se basa sobre la palabra del pro-

Autorretrato, por Tiziano, hacia 1567, Madrid, Museo del Prado



pio Tiziano, no concuerda en absoluto con la que se desprende del texto de la primera biografía escrita sobre el pintor, la de Ludovico Dolce en 1557. En su *Dialogo della pittura* afirma que *apenas tenía veinte años* cuando, en 1508, Tiziano trabajó junto a Giorgione en la decoración del *Fondaco dei Tedeschi*, lo que llevaría a situar la fecha de su nacimiento en torno a los años de 1488 a 1490. Fechas éstas que se corresponden también con las que se deducen del testimonio de Vasari (1568), quien asegura que, cuando fue a visitarle en 1566, debería rondar los setenta y seis años de edad.

En los tres casos, y muy especialmente en los dos primeros, se trataba de personas que deberían saber perfectamente lo que decían. Tiziano no provenía de un ambiente humilde en el que los padres sólo conocieran aproximadamente la fecha de nacimiento de sus hijos; Dolce pertenecía al círculo de amigos íntimos del pintor y su texto, que evidentemente debió de ser leído por el propio Tiziano antes de que se publicara, ofrece en principio todas las garantías de veracidad. Y lo mismo Vasari, pues resulta difícil pensar que, pese a no mantener una relación estrecha con el pintor —aunque se hubieran encontrado en tres momentos distintos de su vida—, pudiera equivocarse tanto, en más de una década, al calcularle la edad.

Sin embargo, hay motivos más que fundados para desconfiar de las fechas propuestas por todos ellos. De las de Tiziano y Dolce porque los dos tenían razones de peso para falsear las suyas, aunque en direcciones opuestas: a Tiziano, interesado en cobrar viejas deudas, le convenía echarse años encima para acentuar su desvalimiento y excitar la compasión del rey; y sabemos que en otras situaciones parecidas, en las que también había dinero de por medio, nunca tuvo mayores problemas en mentir descaradamente para ajustar la realidad a su conveniencia. A Dolce, en cambio, le interesaba exactamente lo contrario, quitarle años, para subrayar la precocidad del genio de Tiziano y reforzar la leyenda del artista. De las de Vasari podemos desconfiar también porque se encuentran evidentemente influidas por el texto de Dolce y porque se contradice a sí mismo en otro pasaje de su libro, donde, aproximándose esta vez a la tradición emanada del propio Tiziano, afirma taxativamente que el pintor nació el año de 1480. Y esta última opinión, la que le hace nacer en torno a 1477, fue la que aceptaron Borghini en *Il Riposo* (1584) y Ridolfi en sus *Meraviglie dell'arte* (1648) y, tras ellos, todos cuantos se ocuparon de Tiziano desde entonces hasta principios de nuestro siglo cuando Herbert Cook, primero, y Hourtiq, después, se inclinaron por las fechas más tardías de 1489 ó 1490. Hoy día, en cambio, hay unanimidad casi absoluta en rechazar ambas, aunque Pallucchini (1969), Whetey (1969) y Freedberg (1978) se sigan inclinando por estas últimas, y suponer como hipótesis más pausible que el nacimiento del pintor se produjera hacia mediados de la década de 1480, como sostienen Panofsky (1969), Wilde (1988) y Hope (1990).

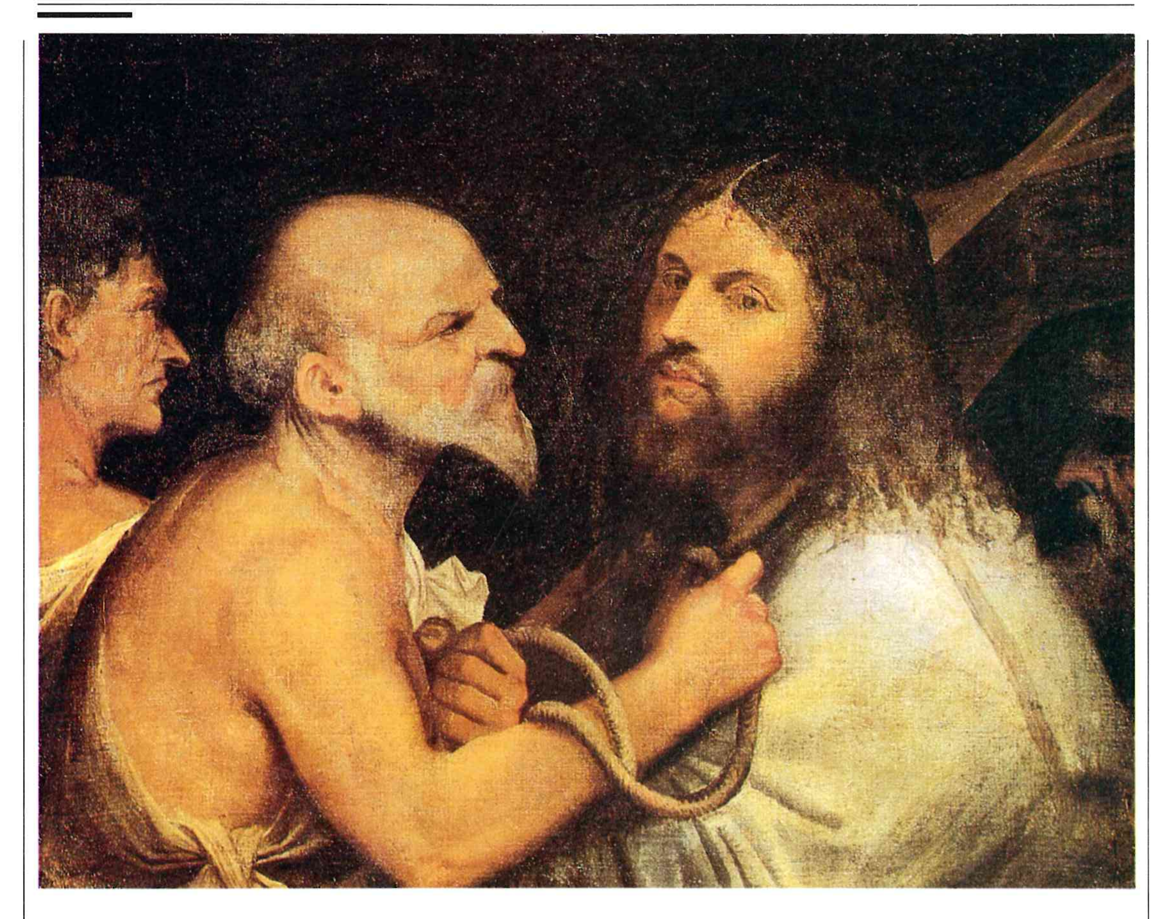
La aceptación de las fechas más tempranas, las que le suponen nacido en torno a 1477, plantea un problema al que resulta muy difícil encontrar una explicación satisfactoria, y de aquí su abandono temprano: la imposibilidad de establecer un catálogo de obras suyas anteriores a 1503 ó 1505 cuadra mal con lo que debería haber sido la actividad normal de un pintor que, por aquel tiempo, tendría entre veinticinco y treinta años de edad. Pero, en cambio, de ser ciertas las fechas más tardías, las de Dolce, la aparición en escena de Tiziano no



Jacopo Pesaro presentado por el papa Alejandro VI a San Pedro, **hacia 1503-1506, Amberes, Musée Royal des Beaux Arts**

se produciría hasta el final de la primera década del nuevo siglo, cuando su asombrosa participación en la decoración del *Fondaco dei Tedeschi;* y esto por razones derivadas única y exclusivamente de la edad del artista, al que en aquel momento, 1508, se le supondrían dieciocho o veinte años, o, lo que es lo mismo, la edad mínima para que hubiera podido terminar su aprendizaje y se hubiera establecido como pintor independiente. Y esto parece que no debió de ser así, pues tal suposición resulta imposible de conciliar con las fechas aceptadas actualmente para la ejecución del retablo de *Jacopo Pesaro presentado por el papa Alejandro VI a san Pedro* (hacia 1503-1506, Amberes, Musée Royal des Beaux Arts), una obra votiva que recuerda la victoria obtenida sobre los turcos en la isla de Santa Maura por la flota papal, mandada por Jacopo Pesaro.

La datación tradicional que se venía dando para el cuadro oscilaba, salvo algunas excepciones, entre 1508 y 1513; unas fechas que Panofsky consideraba excesivamente tardías para la realización de un cuadro conmemorativo de un suceso que tuvo lugar el 23 de agosto de 1502. Por esto, y porque en el lienzo Jacopo Pesaro, nacido en 1464, aparenta tener unos cuarenta años de edad, propuso adelantar la fecha del encargo a 1503, en una época muy próxima a la muerte del papa Alejandro, su protector, a quien rendiría así un homenaje póstumo. Si esto es así, aunque la ejecución de la obra se demorase algún tiempo y no se terminase hasta 1506, obligaría a revisar la fecha de nacimiento del pintor, situándola en torno a 1485, pues resulta for-



Cristo llevando la cruz, Venecia, Scuola Grande de San Rocco, Sala del Albergue (arriba). *Retrato del Dux Leonardo Loredan*, por Giovanni Bellini, 1501, Londres, National Gallery (derecha)

zoso pensar que, en el momento de realizarse el encargo, Tiziano debería ser ya un pintor plenamente formado, lo que no resultaría posible si hubiera nacido en 1490 y contara entonces con sólo trece años de edad.

La pintura veneciana en la primera década del siglo XVI

Tratar de fijar con la mayor precisión posible la fecha del nacimiento de Tiziano —y con ella la del inicio de su carrera como pintor— no es una mera cuestión erudita sino fundamental para determinar cuál fue el papel desempeñado por el pintor de Cadore en la gran revolución experimentada por la pintura veneciana durante los primeros años del siglo.

Porque son estos unos años muy complejos en los cuales se empieza a abrir camino una generación joven de pintores —la de Giorgione (1479-1510), Tiziano y Sebastiano del Piombo (1485-1547)— mientras que aún siguen activos y, lo que es aún más importante, recibiendo los principales encargos de la ciudad, los viejos maestros quattrocentistas: Gentile Bellini, que había nacido en torno a 1429, muere en 1507; Giovanni Bellini, un año menor que su hermano, desaparece en 1516 aureolado con la fama de ser el máximo pintor de su tiempo; Cima da Conegliano, nacido en 1459, muere en 1517, y Vittore Car-





Virgen con Niño, por Giovanni Bellini, 1509, Detroit, Institute of Arts

paccio, que había nacido hacia 1460, continúa activo hasta 1526.

Así pues, durante la primera década del siglo, en la que se desarrolla íntegra la actividad de Giorgione y realizan sus primeras obras Tiziano y Sebastiano del Piombo, que termina la *Pala de san Giovanni Crisostomo* en 1511 (1508-10, Venecia, iglesia de San Giovanni Crisostomo), justo antes de marchar a Roma, se habría producido en Venecia un solapamiento entre dos maneras radicalmente diferentes de entender la pintura cuya diferencia se situaría en la actitud de indiferencia —el caso de Carpaccio que en 1502 pinta sus *Funerales de san Jerónimo* (Venecia, Scuola de San Giorgio degli Schiavoni) en su estilo narrativo tradicional— o aceptación —el caso de Giovanni Bellini y, en menor medida el de Cima— respecto a la revolución *naturalista* llevada a cabo por Giorgione, que para Vasari fue el verdadero iniciador de la *maniera* moderna y cuyas innovaciones pictóricas han servido como piedra de toque para juzgar las producciones tardías de los grandes maestros del quattrocento.

Los años de formación

Cuenta Dolce que Tiziano comenzó su aprendizaje con Sebastiano Zuccato; que éste, viendo su talento, le dirigió hacia Gentile Bellini; que *no pudiendo limitarse a seguir el estilo seco y fatigoso* de su

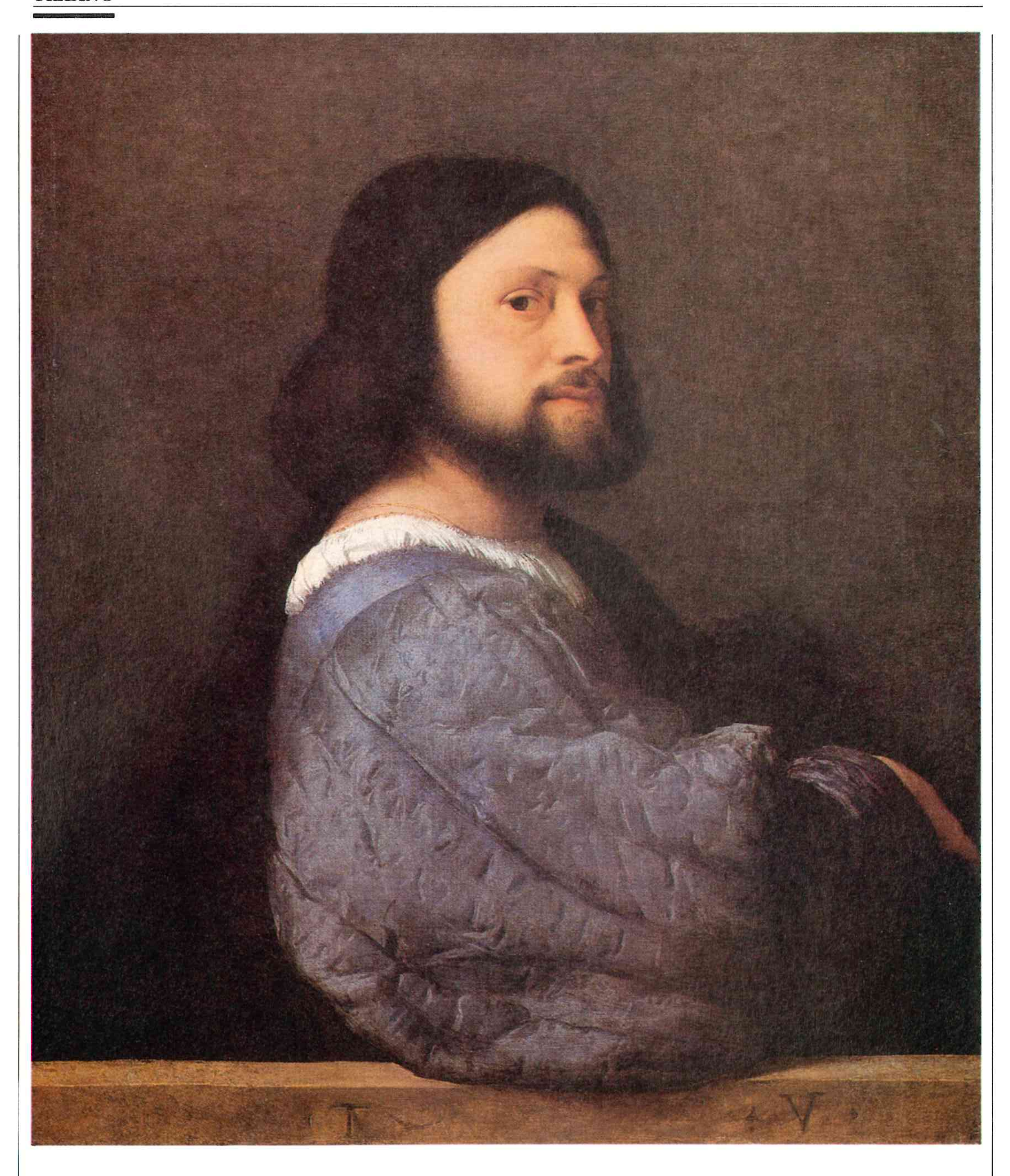


Zingarella, por Tiziano, hacia 1508-1511, Viena, Kunsthistorisches Museum

maestro le abandonó por su hermano Giovanni y que, *como su estilo tampoco le satisfacía por completo*, se trasladó al taller de Giorgione a quien aventajaría al poco tiempo. Una sucesión de maestros que resulta perfectamente verosímil: en lo que respecta a su contacto con Giovanni Bellini y Giorgione, porque en su propia obra está la prueba definitiva de su exactitud; y en lo que se refiere a sus inicios con Sebastiano Zuccato, primero, y con Gentile Bellini, inmediatamente después, porque resulta lógico pensar que, siendo el padre de Tiziano un personaje destacado, buscara para su hijo un maestro importante, y ambos lo eran entonces en la Venecia de fines del siglo XV: Zuccato, aunque mediocre como pintor, estaba al frente del taller de musivarios de San Marcos, y Gentile Bellini era el pintor oficial de la República y, como tal, retratista de los Dogos y responsable de la decoración del Palacio Ducal.

Pero, además de reflejar la realidad de los acontecimientos, la idea de presentar a Tiziano como discípulo sucesivo de los principales pintores de su tiempo se ajusta de manera muy precisa a los conceptos historiográficos de su momento —en definitiva, los mismos que subyacen a toda la estructura de las *Vidas* de Vasari— según los cuales la evolución de las artes se producía siempre de manera lineal y progresiva en el seno del taller por la superación del maestro por su discípulo.

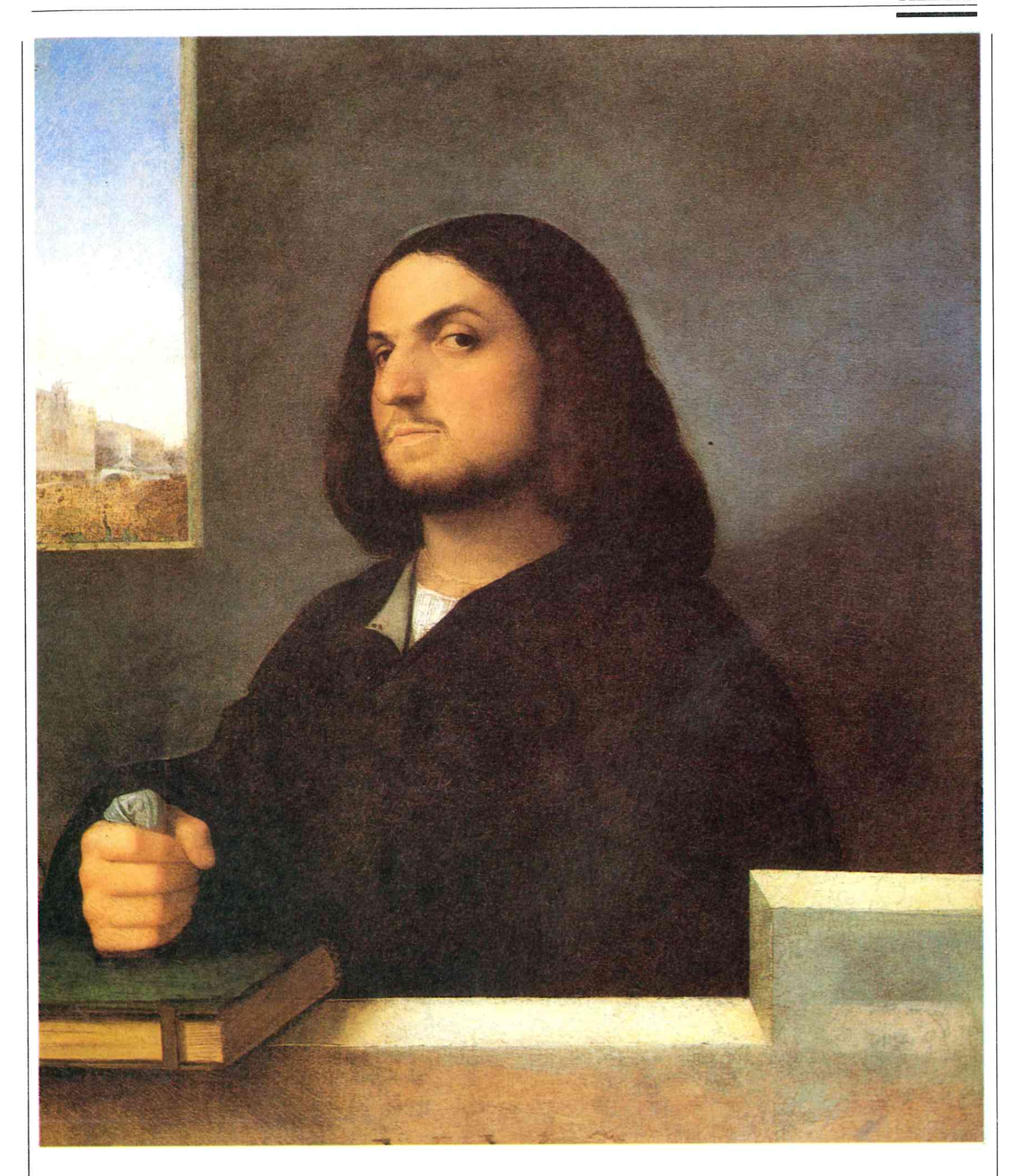
O lo que es lo mismo: en sus años de formación, Tiziano habría recorrido, una a una, todas las fases a través de las cuales se produjo



Retrato de hombre, llamado El Ariosto, hacia 1508, Londres, National Gallery

la evolución de la pintura veneciana, desde el quattrocentismo de Gentile Bellini a la revolución giorgionesca.

En su biografía de Tiziano, Vasari —peor informado, por otra parte, que Dolce— omite aquel aprendizaje primero del pintor con Zuccato y con Gentile, de quien únicamente se beneficiaría de sus consejos sobre perspectiva, para situarle directamente en el taller de Giovanni Bellini antes de que, insatisfecho por su *estilo seco y duro,* lo abandonara para trasladarse al de Giorgione. Conceptualmente este relato es muy similar al anterior, y la forma en que Vasari se refiere



Retrato Goldman, hacia 1508-1510, Washington, National Gallery of Art

al estilo de Giovanni y a las razones que impulsaron al joven Tiziano para abandonarle en favor de otro maestro son realmente las mismas que, según Dolce, motivaron su cambio del taller de uno de los hermanos al del otro: la insatisfacción ante un *estilo seco y duro*.

Interesados, respectivamente, en resaltar el papel de Tiziano y de Giorgione como protagonistas de la revolución artística veneciana, ambos autores no tienen el más mínimo inconveniente en, falseando por completo la realidad del último Bellini y su sorprendente capacidad de puesta al día, identificarle con su hermano, haciéndole un mero

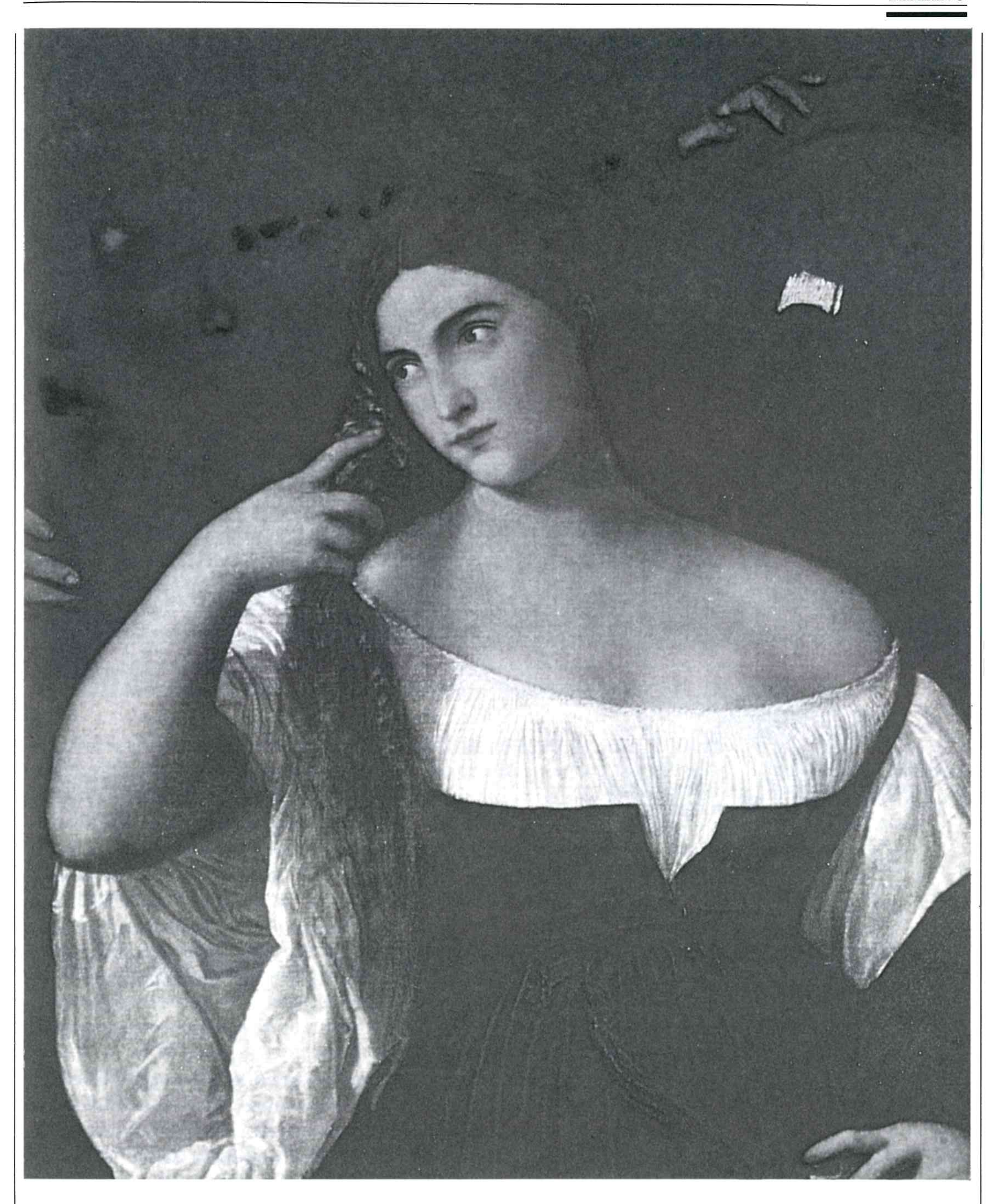
representante del viejo estilo quattrocentista definitivamente superado, cuando, en realidad, la diferencia entre lo viejo y lo nuevo era la que separaba el estilo de ambos Bellini y no el de Giovanni del del pintor de Castelfranco.

Un punto de vista *programáticamente útil* pero que, en el fondo de su corazón, seguramente no debía de ser compartido por el propio Tiziano, que nunca perdió de vista por completo las lecciones de Bellini y que supo compatibilizarlas con las de Giorgione. Porque Giovanni Bellini no era en absoluto, a pesar de su avanzada edad cuando Tiziano le conoció, un pintor anclado en el pasado sino un artista capaz de renovar en un sentido moderno la tradición veneciana, como lo demuestra ampliamente su retrato del *Dux Leonardo Loredan* (1501, Londres, National Gallery), y de asimilar las novedades propuestas por Giorgione y los pintores más jóvenes, ampliando su repertorio iconográfico con temas profanos y mitológicos y, sobre todo, consiguiendo una nueva relación entre el color, la forma y la luz, entre la figura y el paisaje que aproximan sus últimas obras a las de Giorgione y Tiziano, para las que a su vez, y paradójicamente, él mismo había servido de punto de partida.

Bellini y Tiziano

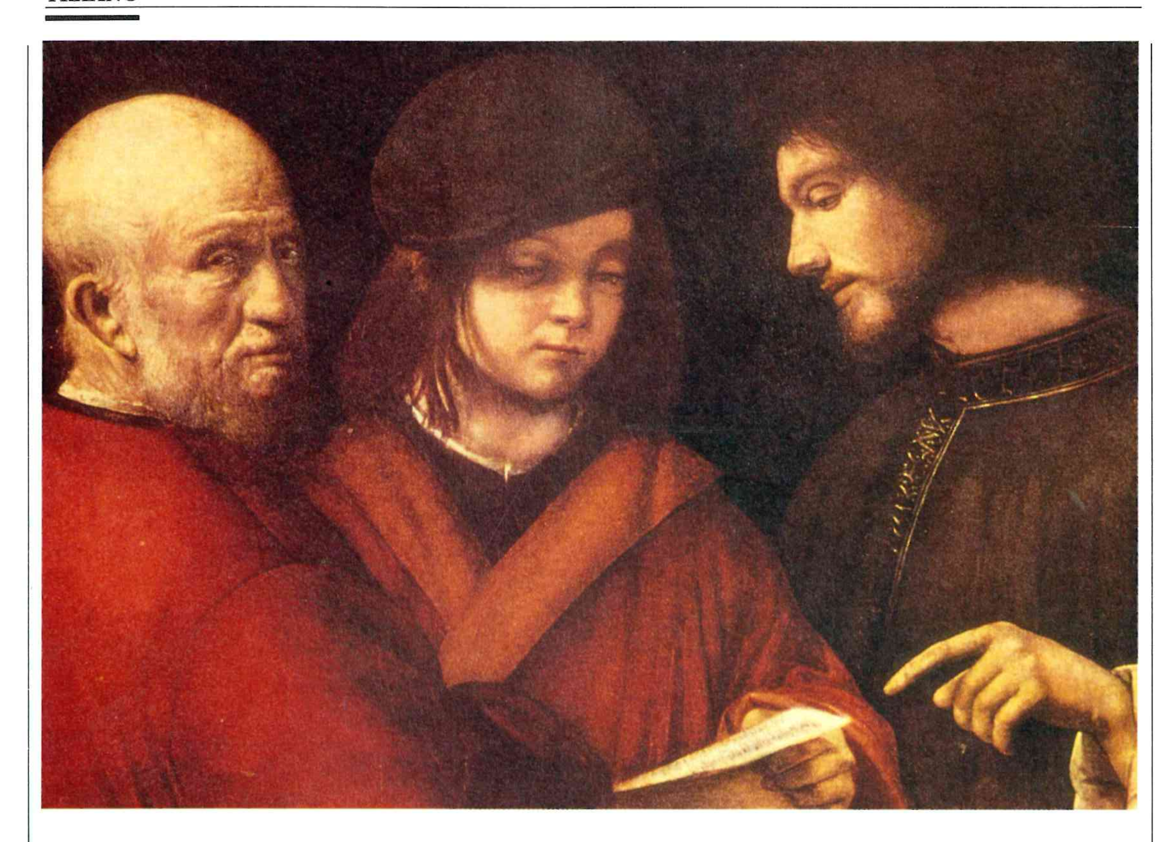
No sabemos durante cuánto tiempo Tiziano permaneció en el taller de Gentile, ni cuáles fueron las enseñanzas que allí recibió, y ni siquiera si estas enseñanzas fueron más allá de aquellos consejos sobre perspectiva que, según Vasari, pudo darle cuando era discípulo de su hermano. En cualquier caso las únicas huellas suyas que pueden reconocerse en el joven Tiziano son las que Rosand (1978) ve en la sequedad del estilo y el aire mantegnesco del personaje de la izquierda en el *Cristo con la cruz a cuestas* (Venecia, Scuola Grande di San Rocco), que él fecharía en torno a 1505, y, por tanto, encabezando su catálogo. Sin embargo, la mayoría de los estudios sobre el pintor señalan una fecha más tardía para esta obra, sobre la que aún sigue discutiéndose la autoría de Giorgione, a pesar de que la rectificación que hace Vasari en la segunda edición de sus *Vidas* (1568), por haberle atribuido a aquél parece indicar que el mismo Tiziano le señaló su error durante su encuentro de 1566. En cualquier caso, la imposibilidad de atribuir a Tiziano ninguna obra anterior a esta fecha, la de 1505, hace irresoluble el problema de sus relaciones con Gentile.

Por eso, aunque probablemente pecara de injusta la valoración que hizo Vasari de Giovanni Bellini, la idea de que el anciano pintor fue el verdadero maestro de Tiziano parece exacta, pues las únicas influencias claras que podemos encontrar en sus primeras obras proceden de él. No sabemos cuándo ingresó en su taller, ni cuándo dio por terminada su formación, estableciéndose como pintor independiente. Pero lo que sí sabemos es que Tiziano había asimilado muy profundamente el estilo de Bellini antes de que el encuentro con Giorgione en 1507 le abriera nuevos caminos, y que este periodo belliniano —es Vasari quien lo afirma— había durado *mucho tiempo*. Esta referencia precisa a su duración durante *mucho tiempo* sugeriría la existencia de un elevado número de pinturas bellinianas anteriores a aquella fecha, que, hoy en día, resultan imposibles de identificar.



Mujer mirándose en el espejo, hacia 1515, París, Museo del Louvre

Quizá una de las pocas obras que se pueden atribuir con absoluta seguridad a Tiziano antes de su encuentro con Giorgione, y que refleje por tanto su primer estilo a la manera de Bellini, sea el cuadro votivo de *Jacopo Pesaro presentado por el papa Alejandro VI a san Pedro*, realizado en torno a los años 1503-1506 en unas circunstancias de las que ya nos hemos ocupado páginas atrás. Este tipo de cuadros votivos, muy de moda en la Venecia del cambio de siglo, derivaban del pintado por Bellini para el *Dux Agostino Barbárigo* (1488,



***Las tres edades*, por Giorgione, hacia 1505, Florencia, Galleria Palatina**

Murano, iglesia de San Pietro), y el de Tiziano, compositiva y formalmente, se encuentra muy próximo a otras obras de Bellini rigurosamente contemporáneas, como la *Virgen con el Niño, san Pedro, san Pablo y un donante* (1505, Birmingham, City Museums and Art Gallery), de donde derivaría el grupo de Jacopo Pesaro y Alejandro VI, o la *Pala de san Zacarías* (1505, Venecia, iglesia de San Zacarías), en cuya Virgen se habría inspirado el pintor para la postura de las piernas y el vestido de san Pedro. Tan belliniana es esta figura, incluso en la forma de realizar las carnaciones, con una sutil capa de color sobre el fondo de yeso que, en alguna ocasión, se ha llegado a considerar la posibilidad de que la obra fuera comenzada por el viejo maestro, a quien se debería la cabeza del santo, y terminada después por su joven discípulo.

Sin embargo, y pese a todas las similitudes que presenta con el estilo de Bellini, Tiziano introduce novedades respecto a su modelo que anuncian a su vez algunas de sus obras posteriores. Novedades en la forma de iluminar al santo, cuya cabeza se encuentra situada en una zona de sombra, como volvería a repetir algún tiempo después en la figura muy similar del patrón de Venecia en la pala de *San Marcos con los santos Cosme, Damián, Roque y Sebastián* (hacia 1510, Venecia, basílica de Santa Maria della Salute). Novedades en la intensidad de las relaciones que vinculan entre sí a los personajes dentro del cuadro, que se repetirán en forma muy parecida aunque mucho más intensa en la *Virgen con el Niño, santa Catalina, santo Domingo y un donante* (hacia 1512-1514, Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca), y las *Sacras Conversaciones* pintadas entre 1512 y 1516.



Concierto, por Tiziano, hacia 1507-1508, Florencia, Galleria Palatina

Novedades en la composición, pues al desplazar hacia el margen izquierdo el trono del santo introduce una estructura asimétrica, por la que sentiría una gran preferencia y que, si no absolutamente desconocida en la Venecia de su tiempo —el retrato votivo de *El Dux Giovanni Mocenigo presentado a la Virgen y el Niño* (Londres, National Gallery) ofrece una disposición similar aunque mucho menos articulada—, se alejaba de la fórmula tradicional de este tipo de cuadros votivos que, como la *Pala Barbarigo* de Bellini (1488, Murano, iglesia de San Pedro Mártir), descansaba sobre una distribución equilibrada de dos grupos de personajes en torno al trono de la Virgen. Y novedades también en lo que la cabeza de Pesaro tiene de receptiva frente a la pintura de Durero (1471-1528), que durante estos años de 1505 y 1506 estaba realizando en Venecia su *Virgen del Rosario* (1506, Praga, Nàrodni Galerie); una influencia, la del alemán, que se dejará sentir en su concepción del paisaje y, cómo no, en aquella faceta suya de grabador que se iniciará con *El Triunfo de Cristo.*

Poco tiempo después de terminar este cuadro votivo, Tiziano entró en contacto con la pintura de Giorgione y se dejó fascinar por ella, abandonando su anterior manera belliniana en favor de una nueva forma de pintar que le permitiera liberarse de aquella obsesión, aún quattrocentista, por la descripción literal y objetiva de las cosas, encerradas en un orden estático, a través de una nueva textura pictórica basada en unas nuevas relaciones entre el color, la luz y la forma. Sin embargo, este cambio estilístico, por profundo que fuera, no se produjo con la rapidez, casi diríamos inmediatez, que señalaba Vasari, y durante varios años van a coexistir pacíficamente dentro de su obra las influencias de ambos pintores, que no eran en absoluto antagóni-

cas y que, por ejemplo, se desarrollan de forma paralela en *La circuncisión de Jesús* (hacia 1510, New Haven, Yale University Art Gallery) y en la *Zingarella* (hacia 1508-1511, Viena Kunstistorisches Museum).

En ambos casos la composición deriva de modelos bellinianos: en el primero de ellos, de *La Circuncisión de Cristo* (Londres, National Gallery), formada también por cinco personajes cortados a la altura de la cintura y situados en un plano muy próximo al del espectador; en el segundo, de la *Virgen con Niño* (1509, Detroit, Institute of Arts), que según Wilde (1988) constituye el ejemplo más antiguo del nuevo formato en rectángulo apaisado adoptado por Bellini para este tipo de obras: la cortina del fondo, la apertura al paisaje, la composición general —más acentuada aún en un estado previo puesto de manifiesto por los rayos X— proceden del ya octogenario maestro. En los dos casos, también, la tonalidad del colorido y el óvalo de las caras de la Virgen denotan la lección de Giorgione, que había aprendido tan bien que las obras de uno y otro artista fueron objeto de múltiples confusiones, incluso en fechas muy próximas a su ejecución.

El Fondaco dei Tedeschi

No parece cierto que Giorgione pudiera ser el maestro de Tiziano, al menos en el sentido estricto de la palabra

En 1505 el Fondaco dei Tedeschi, la sede de los mercaderes alemanes en Venecia, había sido pasto de las llamas y, tras una rápida reconstrucción, la ciudad encargó a Giorgione y a Tiziano la decoración de sus fachadas exteriores en 1508 con unos temas que aludirían de manera directa a las complicadas relaciones que atravesaban en aquellos momentos Venecia y el Imperio, enfrentados en guerra. A Giorgione se encomendó la figura de la Paz. A Tiziano, la de Judith, aquella heroína bíblica que tras degollar a Holofernes liberó a su pueblo del peligro que le amenazaba, bajo cuyos rasgos podían reconocerse también sendas personificaciones de la Justicia —por su postura y la forma de enarbolar la espada— y de la propia Venecia —cuya laguna se dibujaba en el fondo.

Estos frescos, completamente arruinados y que sólo se conservan fragmentariamente (1508, Venecia, Galleria Giorgio Franchetti), dieron a Tiziano una ocasión inmejorable para estudiar el estilo de Giorgione y asimilarlo hasta tal punto que la obra de ambos pintores pudiera llegar a confundirse, incluso por personas de su círculo más estrecho.

En su diálogo *El Aretino*, cuenta Dolce (1557) que:

Mientras Tiziano dibujaba y pintaba con Giorgione se volvió en poco tiempo un hombre tan importante en su profesión que, en el tiempo en que Giorgione trabajaba en la fachada del Fondaco dei Tedeschi, que da sobre el gran Canal, se confió a Tiziano la decoración de la fachada sobre la Mercería... a pesar de que apenas tuviera veinte años. Pintó allí una Judith admirable por su dibujo y colorido, mucho más de lo que puede expresarse con palabras, de suerte que, apenas se descubrió, todos los amigos de Giorgione, creyendo que era obra suya, la celebraron como la mejor de cuantas pinturas había realizado nunca. Muy a su pesar, Giorgione se vio obligado a confesarles que no era suya, sino de un discípulo suyo que había demostrado ya haberle so-

brepasado; y, lo que es peor, permaneció encerrado en su casa durante varios días como un desesperado, viendo que un muchacho joven sabía más que él.

Pero este es un relato con muchos tintes de legendario, perfectamente dirigido a conseguir esa mitificación del pintor que, ya hemos visto, interesaba tanto a su amigo Dolce y al propio artista: lo dramático y teatral de esta sorprendente primera demostración del genio del pintor, su juventud cuidadosamente subrayada aun a riesgo de falsear las fechas reales de su nacimiento y la patética desesperación de Giorgione, a punto de sucumbir a la melancolía, hacen de este texto un conjunto de tópicos que, aun teniendo una base de verdad, conviene mirar con cierta prevención.

De hecho no parece cierto que cuando se le encargara la decoración del *Fondaco* Tiziano tuviera apenas veinte años: más bien tendría veinticinco. Tampoco parece ser cierto que en la fachada del *Fondaco* se mostrara por primera vez su talento artístico: con anterioridad había recibido ya encargos de clientes importantes de miembros de la familia Pesaro, Barbárigo y Bembo, y había debido de realizar una obra bastante más amplia como correspondería a un artista de su edad que ya debía llevar varios años establecido por su cuenta. Finalmente, aunque su influencia sobre él fuera absolutamente decisiva y originara una evolución completa dentro de su estilo, tampoco parece cierto que Giorgione pudiera ser el maestro de Tiziano, al menos su maestro en el sentido estricto de la palabra; y esto por las mismas razones que acabamos de esgrimir: si es cierto que entró en la órbita de Giorgione en 1507, como señala Vasari y parece apoyar la ausencia de elementos giorgionescos en el cuadro votivo de Jacopo Pesaro, Tiziano no tendría ya ni edad ni posición para ser ayudante y, menos aún, discípulo de nadie. Además, es más que posible que Giorgione, cuya clientela se reducía a un pequeño número de coleccionistas privados y que se mantuvo prácticamente al margen de los grandes encargos religiosos y oficiales de la ciudad, no tuviera nunca un taller importante ni precisara la colaboración de ayudantes para cumplir sus compromisos (Gentili, 1980). Por eso, quizá, esa condición de *creato* suyo que da Vasari a Tiziano haya que entenderla más en el terreno de la fascinación que le produjo su estilo cuando ya era un pintor formado que en el de un tradicional discipulado.

Giorgione había alterado radicalmente la concepción del retrato veneciano y Tiziano supo captarlo inmediatamente

Giorgione y Tiziano

Aunque a la muerte de Giorgione a él se le encargara retocar alguno de sus cuadros, no consta tampoco que, aparte de en el *Fondaco*, colaboraran nunca juntos mientras aquél vivía, y aun aquí todo parece indicar que su trabajo fue independiente y que Tiziano consiguió el encargo por medio de Barbárigo, a quien había retratado con anterioridad, y no de Giorgione. Y aparte de que debieron de ser intensas, dada la enorme afinidad estilística —aunque Pallucchini (1969) señale que Tiziano marca ya aquí sus diferencias con Giorgione— y espiritual que existe entre sus obras y la violencia de la pelea que —según Vasari— acabó separándolos, nada sabemos con certeza de cuál fue la índole de las relaciones que ambos pintores sostuvieron.

Tampoco sabemos cuándo conoció Tiziano a Giorgione. Aunque

no debieron faltar ocasiones para que dos pintores se relacionaran en la Venecia del siglo XVI —máxime si, como quiere la tradición, ambos fueron discípulos sucesivos de Bellini, y sí nos constan las relaciones entre Giorgione y Vincenzo Catena (activo 1506-1531), otro discípulo del viejo pintor—, resulta posible suponer que, antes de que lo hicieran en el *Fondaco*, pudieran coincidir en el círculo humanista de Bembo y los Asolani, que ambos debieron frecuentar: Giorgione, porque sabemos que retrató a Catalina Cornaro; Tiziano, porque ya en estas fechas había entrado en contacto con Bembo, con quien mantendría unas relaciones muy estrechas toda su vida y para quien ya había pintado el *Tobías y el ángel* (hacia 1507, Venecia, Gallerie dell'Accademia) en el que aparece el escudo de sus armas.

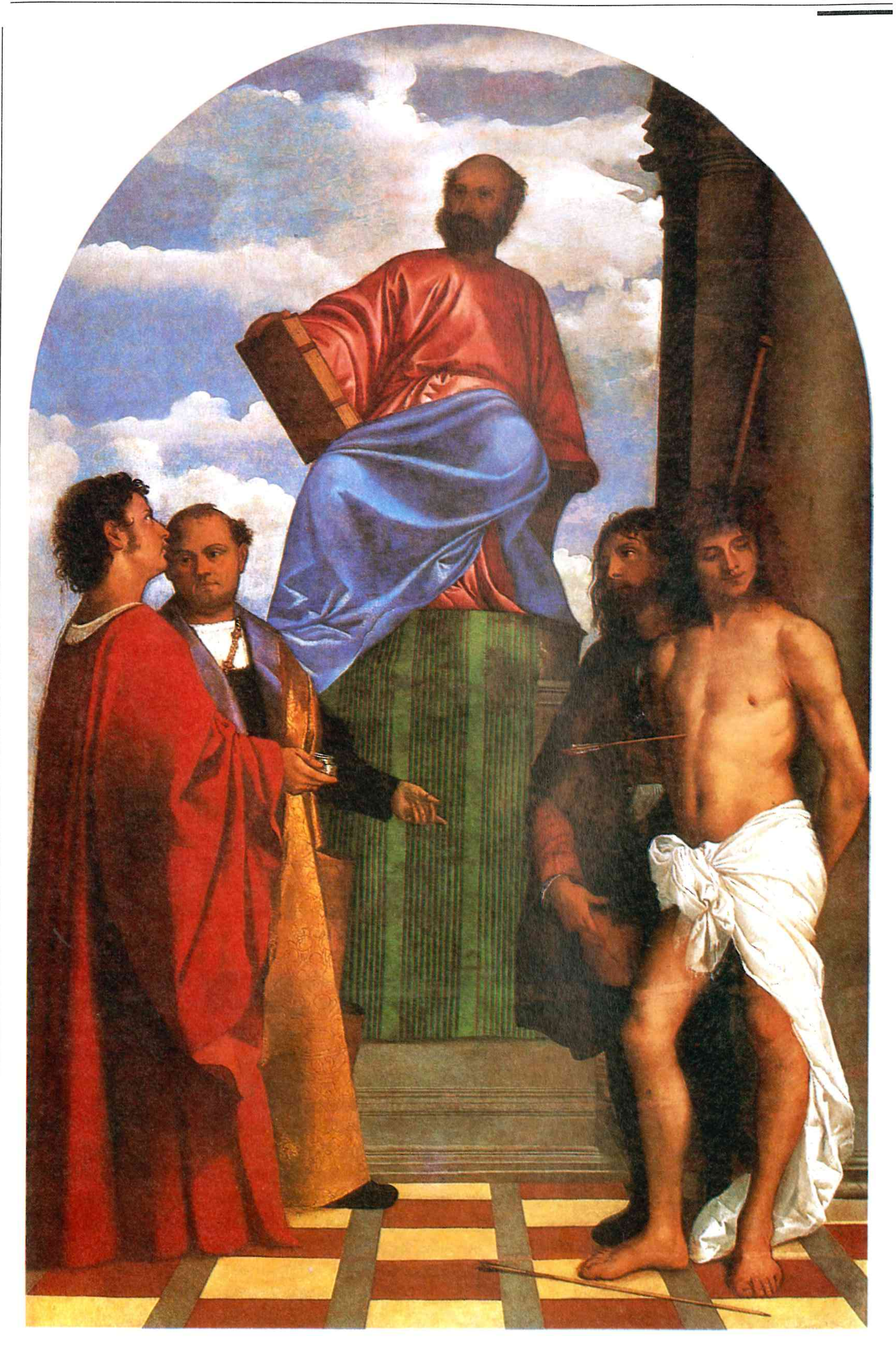
Y era un ambiente de este tipo, como el que podía representar el Jardín de Asolo, el único posible para la recepción de la pintura de Giorgione, un hombre que en los años iniciales del siglo abandona los temas religiosos para concentrarse en un nuevo tipo de retrato, profundamente idealizado y emblemático, que nada tiene que ver con el retrato realista de sus contemporáneos venecianos, y en una iconografía, absolutamente personal, que le sirve tanto como soporte para sofisticadas aproximaciones al tema del *paragone* —en el *San Jorge* o el *Hombre desnudo*, ambos inmersos en un complicado juego de reflejos especulares— y la écfrasis —*Retrato de un guerrero con su paje* (hacia 1501, Florencia, Galleria degli Uffizi)—, como para efectuar una profunda reflexión en clave neoplatónica sobre el amor y la belleza, resuelta muchas veces en términos musicales.

***San Marcos con los santos Cosme y Damián, Roque y Sebastián*, hacia 1510, Venecia, basílica de Santa María della Salute**

Los primeros retratos de Tiziano

Giorgione había alterado radicalmente la concepción del retrato veneciano, y Tiziano supo captar inmediatamente la renovación del género, en clave psicológica y emocional, propuesta por el pintor de Castelfranco. Su asimilación fue tan profunda que, al hablar del primer retrato suyo de que tenemos noticias —el de un joven de la familia Barbárigo que Rosand (1978) identifica con el *Retrato de joven* del Staadlische Museen de Dahlem en Berlín—, Vasari podía decir que *si Tiziano no hubiera escrito en él su nombre, se habría tenido por obra de Giorgione.*

Los primeros retratos suyos seguros que se conservan —el *Retrato de hombre* (hacia 1507, Washington, National Gallery), el *Retrato Goldman* (hacia 1508-1510, Washington, National Gallery), el mal llamado *Ariosto* (hacia 1508, Londres, National Gallery) y la *Schiavona* (hacia 1510, Londres, National Gallery)—, fechados en torno a 1508-1510, confirman la relación con los modelos giorgionescos. El efecto grandioso que producen, la intensa fuerza interna del retratado que comunican, les emparentan entre ellos de la misma manera que los apartan del resto de los retratos venecianos del momento; y lo mismo podríamos decir de la exquisita elegancia y refinamiento que emanan de la pose del retrato del *Hombre de azul* de la National Gallery de Londres. La fórmula que utilizaron Giorgione y Tiziano para dar vida y sentimientos a sus personajes no era completamente nueva, aunque nunca se hubiera aplicado antes a este género de pinturas: la inclinación de la cabeza, la mirada perdida en la lejanía, la posición de la



mano, gestos que parecen indicar en el modelo un estado de ánimo grave, eran recursos que procedían todos de la pintura religiosa, donde se habían utilizado profusamente para indicar la concentración y la unción de quienes —santos o donantes— asistían como testigos de los acontecimientos sagrados. Lo nuevo, lo radicalmente nuevo, era la secularización de este motivo, que, aislado del conjunto, se adaptaba al retrato (Wilde, 1988). Recursos estos que contribuyeron en buena medida a dar a sus retratos esa caracterización psicológica que sería una de las grandes novedades que Tiziano aportaría a este género.

En varios de estos primeros retratos, los dos de la National Gallery de Washington y en el *Retrato de hombre* (hacia 1510, Copenhague, Statens Museum for Kunst), Tiziano utiliza una fórmula típica del arte del norte de Europa: situar la escena en el interior de una habitación con una ventana a través de la cual puede verse un paisaje. La fórmula no era nueva en Venecia, y la habían utilizado ya tanto Carpaccio como Giorgione en sendas versiones de *La Virgen con el niño* (hacia 1495, Francfort, Institut Staedel y Oxford, Ashmolean Museum); sin embargo, Tiziano le da un nuevo tratamiento al obviar casi por completo la descripción del interior de la estancia y concentrar su atención sobre el personaje que la ocupa. Se ha retratado la figura, no el espacio en que se encuentra, aunque éste se resalte gracias a ese antecuerpo que, en todos los casos, utiliza para definir un clarísimo primer plano en el que se apoya el personaje. Un antecuerpo que, además, en el caso concreto de la *Schiavona*, le sirve para resaltar el color de los planos posteriores y para incluir un segundo retrato, ideal esta vez, de la misma mujer, a la que ahora representa de riguroso perfil, como en las medallas antiguas.

La obra Mujer mirándose en el espejo *es considerada como una alegoría de la fugacidad de la belleza*

De Salomé a Flora; entre la alegoría y el retrato

En los años inmediatamente posteriores a los de este grupo de retratos, y sustituyendo sus ritmos compositivos angulares por otros curvilíneos mucho más armoniosos, Tiziano realiza otra serie de obras, todas de mediano formato, que tienen uno o dos personajes y siempre una mujer como protagonista: *Salomé* (Roma, Galleria Doria), *Lucrecia* (Viena, Kunsthistorisches Museum), *La Vanidad* (Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen), las diferentes versiones de la *Mujer mirándose al espejo* (París, Musée du Louvre; Washington, National Gallery of Art; Barcelona, Museo de Arte de Cataluña) y *Flora* (Florencia, Galleria degli Uffizi), pintadas probablemente por este orden entre 1510 y 1515, aunque Wethey (1975) proponga para algunas de ellas unas fechas bastante más tardías.

Algunos de estos cuadros estaban inspirados en pasajes del Antiguo Testamento o la Historia Antigua, otros eran temas alegóricos o mitológicos, y una parte de ellos representaban un diálogo amoroso, pero en cada caso, el tema verdaderamente importante era el de la belleza de la mujer. En todas estas obras, como sucedía en otras semejantes de Giorgione, resulta muy difícil deslindar la alegoría del retrato, y, al menos en el caso de una de ellas, la *Vanidad*, nos consta que fue concebida inicialmente como retrato y sólo en un momento posterior Tiziano decidió añadirle el espejo, convirtiéndola automáticamente en un tema alegórico.

Como un retrato, un doble retrato, se ha considerado siempre la *Mujer mirándose en el espejo* del Museo del Louvre, en cuyos protagonistas se habría querido ver al propio Tiziano con una amante suya, a Alfonso de Este con Laura Dianti o a Federico Gonzaga con Isabella Boschetti, identificaciones todas ellas que resulta necesario descartar: la de Tiziano, porque el pintor no se parece en absoluto al hombre que sujeta los dos espejos en que se mira su dama, y las de Alfonso de Este y Federico Gonzaga porque el cuadro fue realizado antes de que se iniciaran las relaciones del artista con las cortes de Ferrara y Mantua. Pero también se ha considerado siempre como algo evidente, independientemente de a quienes se represente en el cuadro, que Tiziano lo concibió como una alegoría; quizá de la vanidad o quizá mejor, como propone Panofsky (1969), de la fugacidad de la belleza. Y si se acepta esta propuesta, habría que ver en el cuadro del Louvre el correlato exacto de la *Vieja* (Venecia, Galleria dell'Accademia) —atribuido indistintamente a Giorgione y a Tiziano— que muestra en su rostro los estragos que se han producido *col tempo*, como se lee en la banderola que lleva en sus manos.

También *Flora* es claramente un retrato. En eso están de acuerdo todos cuantos se han ocupado del cuadro; sin embargo, en lo que no están tan de acuerdo todos es en cuál sea la alegoría que aquí se representa: la Flora descrita por Ovidio en los *Fastos*, la prostituta de Bocaccio que, con sus pechos desnudos, ofrece flores a los hombres, o, en el otro extremo absoluto del espectro, una casta alegoría matrimonial, basándose en el simbolismo nupcial del laurel y viendo en el hecho de que oculta un pecho y muestra el otro esa mezcla equilibrada de *voluptas* y *pudicitia* que debe caracterizar a una recién desposada.

Tiziano era un músico experto y la música y el amor van a ser dos temas fundamentales en su pintura

De todas maneras, teniendo en cuenta la asociación iconográfica habitual de Flora con las cortesanas, este cuadro puede ser el primer ejemplo cinquecentista de este tipo de obras en las que los pintores venecianos —sobre todo Paris Bordone (1500-1571), que llegó casi a especializarse en este género de pintura— retrataron a las prostitutas más famosas de la ciudad; un tipo de obras sobre las que algunos años más tarde volvería el propio Tiziano cuando pinta la *Muchacha con manto de piel* (hacia 1536-1537, Viena, Kunsthistorisches Museum).

Amor y música; música y pintura

Giorgione había desarrollado una iconografía sumamente personal como soporte de sus propias reflexiones sobre el amor y la belleza. Y, como *Las tres edades* de Giorgione (hacia 1505, Florencia, Galleria Palatina), el *Concierto* de Tiziano (hacia 1507-1508, Florencia, Galleria Palatina) —quizá el retrato póstumo de Olbrecht, encargado por Verdelot, que quiso verse representado en él, siendo el primer retrato en toda la tradición italiana en el que aparecen tres personajes en un mismo ambiente (Freedberg, 1978)— puede y debe ser leído también en una clave moral y alegórica semejante: como la representación de una comunión espiritual vivida a través de la experiencia musical.

El tema de *Las tres edades* (hacia 1512-1513, Edimburgo, Natio-

nal Gallery of Scotland), vistas a través del amor y en relación con la música, lo volvió a tratar Tiziano algunos años después en otra compleja alegoría (Panofsky, 1969). El motivo principal lo constituye una joven pareja de amantes que, con las flautas que la muchacha lleva aún en sus manos, se dispone a interpretar un dúo, un dúo de amor, por supuesto. Como en el cuadro anterior, én este también la experiencia musical es el símbolo perfecto para representar la armonía que, en este caso, produce el amor.

Esta pareja representa la juventud, el segundo y más perfecto estadio de la vida humana, y a ella concede Tiziano el lugar más destacado —por posición, tamaño y color— de su composición. Tras ellos, en el último plano del cuadro, un anciano con dos calaveras, una en cada mano, medita, más que sobre la muerte en general, sobre la muerte de los amantes. Como presencia o como recuerdo, el amor siempre está presente en la vida humana. Pero también, incluso antes de manifestarse, está presente como potencia: y así lo pinta Tiziano en la pareja de niños abrazados que duermen bajo la atenta protección de un erote.

Al igual que Giorgione, buen tañedor del laúd, Tiziano también era un músico experto —tocando la viola le retrata Veronés (1528-1588) en *Las bodas de Canaá* (1562-1563, París, Musée du Louvre)—, y, como en aquel, la música y el amor van a ser dos temas fundamentales en su pintura de este momento, que, en ocasiones, llega a un grado de hermetismo que nunca más volverá a alcanzar.

Por ejemplo, en *El concierto campestre* (hacia 1509, París, Musée du Louvre), donde en un paisaje decididamente arcádico conviven un pastor y un elegante joven que tañe el laúd con dos jóvenes desnudas, una de las cuales toca la flauta mientras que la otra, dando la espalda al grupo, vierte o coge agua en una fuente. En este cuadro nos encontramos con un ejemplo perfecto del carácter enigmático de este grupo de obras, pues si el problema de su atribución ha hecho correr chorros de tinta, no los ha hecho correr menores el de su interpretación.

Resulta evidente que la inspiración general del cuadro y el aire melancólico que le envuelve proceden de *La Arcadia* de Sannazaro, publicada pocos años antes, en 1504, y que en pocos cuadros como en éste se ha conseguido llegar a una afinidad semejante entre un texto literario y una obra pictórica. La componente arcádica es fundamental y así lo han entendido algunas de las interpretaciones que se han hecho de *El concierto campestre,* como por ejemplo la de Wittkower (1978) que se limita a considerarlo como una simple descripción visual de la Arcadia, las de Fehl (1957) y Wind (1971) para quienes las mujeres desnudas serían ninfas del bosque, invisibles a los ojos de los mortales, que, atraídas por el sonido de la música, se han sumado al concierto, o la de Wethey (1975) que lo considera una alegoría de la fidelidad amorosa de los pastores frente a la inconstancia de los aristócratas.

Pero esta dirección no agota en absoluto el cúmulo de interpretaciones que se han hecho del cuadro, en el que se han ido viendo alegorías de los diferentes géneros de la poesía (Egan, 1959; Klein, 1982), de la inspiración poética y musical, de la armonía entre la música celeste y la mundana (Gentili, 1980), o de un concepto neoplatónico del amor —los dos amores y su temperancia— apoyándolo sobre los *Diálogos de Amor* de León Hebreo, el *De Amore* de Plotino y los *Asolani* de Bembo (Calvesi, 1970), lo que aproximaría mucho



El milagro del recién nacido, 1511, Padua, Scuola del Santo

este cuadro al algo más tardío de *El amor sagrado y el amor profano* (hacia 1514-1515, Roma, Galleria Borghese), pintado con ocasión del matrimonio de Niccolò Aurelio con Laura Bagarotto en la primavera de 1514.

El nombre con el que habitualmente se le conoce, *El amor sagrado y el amor profano*, es relativamente reciente —data de 1693— y, sin ser completamente erróneo, sólo responde en parte al tema que representa, para el que se han propuesto, también, múltiples interpretaciones (Cantelupe, 1964). Efectivamente, el tema del cuadro está relacionado con el amor, algo incuestionable dado el protagonismo que en él asume Cupido, pero no con el amor mismo, que siempre se ha representado a través de un personaje masculino, sino con Venus. *Las dos Venus*, o *Las Venus gemelas* (Panofsky, 1972), resultaría un título más adecuado para esta composición, en la que Tiziano representó a dos mujeres sentadas en el borde de una fuente cuyas aguas remueve Cupido con la mano. Las dos se parecen mucho, sólo que

una de ellas está desnuda y sostiene en su mano una lámpara encendida, mientras que la otra está vestida y lleva en sus manos un ramillete de rosas y una vasija de oro.

Semejantes pero distintas, las dos mujeres pintadas por Tiziano, se insertan dentro de una tradición que ya tenía otros precedentes ilustres en el arte renacentista: las dos diosas pintadas por Botticelli en *La Primavera* (hacia 1482, Florencia Galleria degli Uffizi) y *El nacimiento de Venus* (hacia 1484-1486, Florencia, Galleria degli Uffizi), o aquellas otras dos, también desnuda una y vestida la otra, que se habían solicitado a Mantegna. En los tres casos, el tema era el mismo: una reflexión sobre la doble naturaleza de Venus; sobre la Venus celeste y la Venus vulgar.

Las dos Venus, en el contexto neoplatónico representan dos modos distintos de existencia y dos grados de perfección; no una oposición entre dos principios morales diferentes, entre el bien y el mal. Hasta fechas muy próximas a aquellas en las que Tiziano pintó su cuadro, la yuxtaposición entre una mujer vestida y otra desnuda era un recurso normal para representar una oposición de carácter moral entre el bien y el mal, encarnándose siempre éste en la desnuda. Sin embargo, y esto es lo que convierte a una obra como esta en un ejemplo de humanismo neoplatónico y no de moralismo neomedieval, en el Renacimiento la desnudez adquiere una nueva valoración, moralmente positiva y superior a la de su oponente vestida: desnudas se representa a la Verdad, a la Amistad, al Alma, a la Felicidad Eterna... y desnuda se figura también a la Venus celeste, mientras que a la Venus vulgar, o terrena, se la representa cubierta por ricas vestiduras que no son otra cosa sino un símbolo de los velos que, en el pensamiento platónico, nublan la capacidad de entendimiento humana.

Las dos Venus, en el contexto neoplatónico, representan dos modos distintos de existencia

La primera de ellas nació, sin participación de mujer, cuando los testículos cortados de Urano cayeron al mar; la segunda nació de manera natural, fruto de los amores de Zeus y Hera. Las dos representan grados distintos en la perfección de la belleza y suscitan amores diferentes, pero las dos —y es Ficino quien lo escribe— *son nobles y dignas de ser honradas, pues las dos, cada una a su manera, engendran belleza;* entre las dos reina la armonía y, como símbolo de ello, Cupido con su mano homogeneiza el agua de la fuente. De carácter muy distinto es un tercer tipo de amor, el amor *ferinus*, de carácter irracional y, por tanto, impropio del hombre verdadero, que le esclaviza con la fuerza de las pasiones y le impide la contemplación de la verdadera belleza. Un amor este cuyos terribles efectos y su castigo ha simbolizado también Tiziano en el caballo desbocado y la escena de flagelación que decoran, como si se tratara de un relieve antiguo, la fuente sobre la que están sentadas las dos Venus.

Como si se tratara de un relieve antiguo, aunque, en realidad, no reproduzca ningún relieve clásico. Y esto es importante, porque en este cuadro Tiziano altera las relaciones que, en su pintura anterior, había sostenido con los modelos clásicos. En sus obras tempranas había representado con fidelidad fragmentos de esculturas antiguas en detalles secundarios, como el relieve sobre el que se asienta san Pedro en el cuadro votivo de Jacopo Pesaro o la estatua de un emperador que incluye en *El milagro del recién nacido;* sin embargo, ahora, no copia estos detalles sino que los recrea libremente, mientras que, por primera vez en su pintura, se inspira en un prototipo clásico para alguna de las figuras principales de la composición. En este caso

la mujer desnuda sacada directamente de esas *Nereidas* tan frecuentes en los sarcófagos romanos.

Al mismo tiempo en que se altera su relación con el arte antiguo, se altera también, y de manera definitiva, su dependencia con la pintura de Giorgione, de la que ya no queda aquí otro recuerdo que el fondo de paisaje, a la izquierda del cuadro.

La *Pala de san Marcos*

Todo este conjunto de pinturas realizadas por Tiziano entre 1508 y 1515, aproximadamente, en las que reflexiona sobre el amor y la música y las que con temas similares realizó Giorgione debieron hacerse, necesariamente, para un mismo grupo de clientes. Pero a diferencia de los de Giorgione, recluido en el hermetismo de su propio mundo y muy poco interesado en los géneros tradicionales de la pintura veneciana, los intereses de Tiziano eran mucho más amplios, como también su mundo y sus ambiciones. Tiziano nunca desdeñó un encargo que pudiera suponerle un beneficio, fuera del tipo que fuera, y durante estos años continuó trabajando para otro tipo distinto de clientes, que seguían demandando imágenes religiosas y unos temas diferentes de aquellas líricas visiones de la Arcadia que encerraban un importante componente de evasión de la realidad. De una realidad que en aquellos años, marcada por la guerra y la peste, no tenía nada de arcádica pero que también dejó su huella en la obra del pintor.

Tiziano nunca desdeñó un encargo que pudiera suponerle un beneficio fuera del tipo que fuera

En 1510 la peste se cernió sobre Venecia. Para tratar de conjurarla, la propia República —a juzgar por el papel dominante que se concede a san Marcos en la obra—, encargó a Tiziano un exvoto, la *Pala de san Marcos con los santos Cosme, Damián, Roque y Sebastián* (hacia 1510-1511, Venecia, Basílica de Santa María della Salute), destinado al altar del santo en la iglesia del Espíritu Santo en Isola.

En realidad, la pala es una Sacra Conversación en donde la figura de la Virgen ha sido sustituida por la de san Marcos, a cuyo alrededor se presentan los dos santos médicos, san Cosme y san Damián, y los dos intercesores tradicionales en estos casos de epidemia, san Roque y san Sebastián. Su estructura, deudora de la estética quattrocentista deducida de la perspectiva y cuidadosamente equilibrada en una disposición simétrica, era la habitual en este tipo de composiciones, pero Tiziano, como había hecho algunos años antes Giorgione en la *Pala de Castelfranco* (hacia 1500, Castelfranco, iglesia de san Liberale) y haría algo después Giovanni Bellini en la *Pala de san Jerónimo* (1513, Venecia, iglesia de san Giovanni Crisostomo), la va a modificar en profundidad: el elevado parapeto sobre el que se yergue san Marcos rompe la unidad espacial entre los dos grupos —uno visto desde arriba e inserto en el espacio mensurable del suelo embaldosado, y el otro recortado sobre el vacío de un cielo sin paisaje y visto, por primera vez en su obra, *de soto in sù*—, la amplia zona de sombra dramática —ya no una sombra romántica como la de las pastorales de Giorgione—, que envuelve al evangelista y las grandes columnas que ocupan la derecha del cuadro, en las que se ha señalado la influencia del *Retablo de san Juan Crisóstomo* de Sebastiano del Piombo, rompen cuidadosamente la aparente estructura simétrica y equilibrada que ofrecen los distintos grupos que forman la composición.

La *pala de san Marcos*, ejecutada inmediatamente antes o inmediatamente después —según quien establezca la cronología— que *El concierto campestre*, pertenece al momento de máximo giorgionismo de la pintura de Tiziano y es una prueba del interés del pintor por adaptar aquel estilo a un tipo diferente de escenas. Las figuras de san Roque y san Sebastián demuestran hasta qué punto llegó a hacer suyo el modo del de Castelfranco, pero la totalidad del conjunto subraya de manera muy precisa dónde estaban sus límites: el clasicismo y la monumentalidad de la *Pala de san Zacarías* (1505, Venecia, iglesia de san Zacarías) de Bellini, cuya lección vuelve a retomar, y una nueva utilización del color que, en los rojos, amarillos y blancos de los vestidos de los santos, alcanza unos grados de brillo e intensidad completamente inéditos en su pintura pero que anuncian ya sus obras posteriores.

A través de su dominio de los recursos ópticos Tiziano consigue aquí dar a sus figuras una condición de seres reales, inmersos en la atmósfera y sometidos al impacto de la luz, de la que había pocos o ningún precedentes, pero que empieza a ser su preocupación principal en este momento. Así, en la *Virgen con san Roque y san Antonio* (hacia 1509-1510, Madrid, Museo del Prado), otro de los cuadros cuya atribución a Giorgione o a Tiziano ha dividido durante mucho tiempo a los historiadores, Freedberg (1978) puede inclinarse decididamente por este último considerando que *a pesar de constituir una variante del modo giorgionesco, el sentido fundamental de la obra no es sino la experiencia pictórica de la visión, como sólo Tiziano en estos momentos estaba en condiciones de comprender y realizar.*

El comportamiento de la luz y el color, la representación de los brillos y calidades ópticas de los objetos, especialmente de las telas, se convierte en un tema dominante en su pintura y en el punto fundamental en el que ésta se aleja inevitablemente de la de Giorgione, tanto en sus pinturas religiosas —las ya señaladas y las inmediatamente posteriores de la *Virgen con san Juan Bautista y un donante* (hacia 1512, Edimburgo, National Gallery of Scotland), la *Sagrada Familia* (hacia 1512-1513, Londres, National Gallery) o la *Virgen con san Ufo y santa Brígida* (hacia 1515, Madrid, Museo del Prado)— como en las profanas, desde *Las tres edades* y *El amor sagrado y el amor profano* hasta la *Mujer mirándose en el espejo*, que, aun manteniendo un elemento fundamental en la pintura del maestro de Castelfranco (la explotación de las posibilidades del reflejo combinado de los espejos para conseguir representar todas las vistas posibles de un objeto), supone un tratamiento eminentemente óptico del espacio, nuevo respecto a él y también respecto al dado por Bellini a este mismo tema de la *Mujer mirándose en un espejo* (1515, Viena, Kunsthistorisches Museum), que en realidad son dos, aunque el pintor no los utilice para crear el sofisticado juego de volúmenes que tan importante es en la obra de sus dos discípulos.

Los frescos de san Antonio

Cuando Tiziano se ve obligado a abandonar Venecia a causa de la epidemia de peste no ha olvidado aún la lección de Giorgione, y ésta



El milagro de la mujer herida, 1511, Padua, Scuola del Santo

seguirá siendo importante en los frescos de Padua, pero a partir de este momento, el comienzo de la segunda década del siglo, su pintura se irá haciendo cada vez más receptiva a las experiencias que se estaban llevando a cabo en Florencia y Roma. A Leonardo, por ejemplo, cuya *Leda*, interpretada por Rafael (1483-1520) y grabada como Venus por Marco Antonio Raimondi (1475-1534), está detrás del Cristo del *Noli me tangere* (hacia 1510-1511, Londres, National Gallery) y cuyo *san Jerónimo* (hacia 1483, Roma, Pinacoteca Vaticana) retoma en la figura de san Juan de *El Bautismo de Cristo* (hacia 1512, Roma, Pinacoteca Capitolina). Y quizá también ya a Miguel Angel, a cuya Eva de la *Caída del hombre* en la Sixtina se parece sorprendentemente la mujer asesinada de uno de los frescos de Padua; una semejanza que Wilde (1988) puso de relieve aunque no pudiera explicarse cómo habría conocido Tiziano aquella composición, descubierta por primera vez en agosto de 1511, cuando su propio fresco se encontraba en plena ejecución. Huyendo de la peste, que había matado a Giorgione, Tiziano se instaló en Padua, donde consiguió el encargo de tres frescos con milagros del santo para la Scuola de san Antonio. En el primero de ellos, *El milagro del recién nacido*, el santo concede al niño el don de la palabra para evitar a su madre una acusación de adulterio injusta; en el segundo, *El milagro del hijo irascible*, cura a un joven que se había cortado un pie tras haber golpeado con él a su madre; y en el tercero, *El milagro del marido celoso*, resucita a una mujer asesinada por su marido tras el arrepentimiento de éste. Comenzados el 23 de abril de 1511 y cobrados a principios de diciembre del mismo año, son las obras más tempranas del pintor que tienen una cronología segura.

En 1510 la peste se cernió sobre Venecia y, para tratar de conjurarla, la propia República encargó a Tiziano una Pala

En el *Altar del Santo* (1446-1450, Padua, Basilica di sant'Antonio) Donatello (1386-1466) había representado dos de los milagros solicitados a Tiziano —el del recién nacido y el del hijo—, pero, sabiamente, el pintor decidió evitar la comparación de su obra con la del escultor. Así, mientras que el florentino adopta en sus relieves un voluntario clasicismo, Tiziano se remite a unos modelos muy distintos: los *teleri* tradicionales de la pintura veneciana y el ejemplo de los frescos de Giotto en la vecina Capilla de los Scrovegni (1304-1306, Padua, iglesia de la Madonna dell'Arena).

La batalla de Spoleto y la decoración de la Sala del Consejo

A finales de mayo de 1513, Tiziano escribió una carta al Consejo de los Diez ofreciéndose a realizar un gran fresco en la Sala del Gran Consejo del Palacio Ducal representando la derrota de Federico Barbarroja en la batalla de Spoleto, un episodio de la antigua historia de Venecia que había cobrado nueva actualidad con los recientes enfrentamientos con el emperador y con la victoria tras la batalla de Cadore. Un proyecto que encerraba *tales dificultades que nadie hasta el día de hoy se ha atrevido a acometer*, y por el que no pedía otra compensación que el pago de los gastos y la promesa de que se le concediera la *senseria* del *Fondaco dei Tedeschi* tan pronto como quedara vacante. Era una propuesta desinteresada; pero sólo a primera vista, pues la concesión del puesto que pedía, disfrutado entonces por

Giovanni Bellini, equivalía a reivindicar el cargo de pintor oficial de la república, al que estaba íntimamente ligado.

En ocasiones anteriores había recibido encargos oficiales; contaba entre sus clientes a varios miembros de las familias más importantes de la ciudad —los Pesaro, los Barbárigo—; y la invitación de Bembo para trasladarse a Roma y trabajar al servicio de León X, que él se encarga cuidadosamente de subrayar aunque no la aceptara, había reforzado notablemente el prestigio de Tiziano entre sus conciudadanos. Su reputación era sólida, y el momento oportuno: a Bellini, octogenario ya, no podía quedarle mucho tiempo de vida, y con Giorgione muerto y Sebastiano del Piombo en Roma, no había ningún pintor en la ciudad a quien pudiera considerar un competidor serio.

Se trataba de una oferta perfectamente calculada y hecha en el momento preciso. Aunque en su carta él asegurara *haberme aplicado desde mi infancia en aprender el arte de la pintura, no por el deseo de conseguir riquezas, sino por el de adquirir fama*, lo cierto es que pocos pintores ha habido en la historia más preocupados por sus intereses que él; y aquí demostró una vez más esa increíble habilidad para velar por ellos que siempre le caracterizó. En principio, la suya era una oferta desinteresada para ejecutar una obra compleja tan sólo por amor de la fama, pero la mejor prueba de qué era lo que Tiziano pretendía podemos encontrarla en el hecho de que, dos años después, una vez conseguido su objetivo fundamental —heredar el prestigioso y lucrativo cargo de Bellini—, se desinteresó por completo de aquel fresco —no se puso a trabajar en serio en él hasta 1537 y no lo terminó hasta 1538, después de recibir serias y repetidas amenazas del gobierno—, ocupado en encargos más rentables, que no le faltaban en absoluto, pues ya en aquellos años *no había persona en Venecia*, escribe Dolce, *que no procurara tener un retrato o alguna otra pintura de su mano.*

Por aquellos años no había persona en Venecia que no procurara tener un retrato o una pintura de Tiziano

Las grandes xilografías

La ejecución de *La batalla de Spoleto* se demoró durante más de veinte años, y durante todo aquel tiempo parece que estuvo ocupado también en una gigantesca xilografía, *El faraón sumergido por las aguas del mar Rojo* —fechada en 1549 pero que, con toda probabilidad debió de comenzar en torno a 1514 ó 1515—. Ambos trabajos se encuentran muy estrechamente emparentados. Emparentados por su tema, un episodio histórico antiguo al que la guerra ha devuelto toda su actualidad: si entonces las aguas salvaron a Moisés y los israelitas de sus enemigos, ahora las aguas que rodean la ciudad constituyen una de las mejores garantías para su supervivencia. Pero emparentados también formalmente tanto por la manera en que se organiza la composición, distribuida en dos grupos en torno a un gran vacío central, como por la presencia de determinados detalles concretos, como los jinetes engullidos por las aguas, que se repiten en ambos casos.

Esta xilografía no era la primera incursión que hacía Tiziano en el mundo del grabado, cuya técnica había demostrado dominar ya —dibujando directamente sobre la madera y haciendo, como Durero, que la gubia reprodujera sobre ella hasta los menores movimientos de la

pluma— al menos en dos ocasiones anteriores. La primera de ellas *El triunfo de Cristo* era un largo friso de más de dos metros de longitud en el que se dejaban sentir la influencia de los *Triunfos de César* de Mantegna (hacia 1500-1506, Hampton Court, Royal Collection) junto a detalles concretos tomados de Miguel Angel, como el san Cristóbal y el Buen Ladrón que porta la cruz en sus brazos, y de Rafael, especialmente en las figuras femeninas e infantiles. La segunda era un *Sacrificio de Abraham*, realizado hacia 1514 en el que se deja sentir la influencia de la concepción paisajista de Giorgione.

Algunas Sacras Conversaciones

Entre el regreso de Padua y la *Asunción* dei Frari, Tiziano realiza un grupo de Sacras Conversaciones en las que lleva a cabo una renovación fundamental de este género de pinturas, cuyos protagonistas, la Virgen y los santos, pierden definitivamente el espléndido aislamiento de que habían gozado hasta la fecha. Si hasta ahora todos y cada uno de ellos se encontraban sumidos en profundas meditaciones individuales, a partir de la *Sacra Conversación* (hacia 1511, Roma, Galleria Doria) van a establecer entre ellos una clase de relaciones distintas; unas relaciones profundamente humanas que se apoyan en las miradas y en los gestos que unen entre sí, física y, lo que es más importante, afectivamente, a los distintos personajes sagrados que componen las escena e, incluso, al donante cuando éste aparece representado en el cuadro. En ellas la Virgen es, ante todo, madre, y Jesús, un niño pequeño ansioso por jugar con aquellos que tiene más cerca. En este sentido, el importante papel que desempeña el Niño como elemento interrelacionador entre varias figuras es el mismo que había desarrollado poco antes en *El milagro del recién nacido* en Padua.

El interés de Tiziano por las xilografías derivaba del conocimiento que tenía sobre las posibilidades del grabado

Así, la *Virgen con el Niño, santa Catalina, santo Domingo y un donante* (hacia 1512-1514, Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca), las dos *Virgen con el Niño, san Juan Bautista y un donante* (hacia 1514, Edimburgo, National Gallery of Scotland y hacia 1514, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen), la *Virgen con san Jerónimo y santa Dorotea* (hacia 1516, Glasgow, Art Gallery), la *Virgen con san Ufo y santa Brígida* (hacia 1516, Madrid, Museo del Prado) y la *Sagrada Familia con un pastor* (hacia 1516, Londres, National Gallery) continúan el camino iniciado por la de la colección Doria o, incluso antes, por *El descanso en la huida a Egipto* (hacia 1509, Florencia, Colección Contini Bonacossi). Nos encontramos ante una humanización del tema sagrado que afecta también a la interpretación que hace el pintor de otros asuntos religiosos, como el del *Bautismo de Cristo* (hacia 1512, Roma, Pinacoteca Capitolina). En Tiziano, el relato evangélico se encuentra inmerso en una atmósfera de cotidianeidad, perfectamente integrada en la calma del paisaje estival en que se desarrolla, que sitúa su cuadro muy lejos del *Bautismo* que había pintado Bellini doce años antes para la iglesia de santa Corona en Vicenza, cargado de un hondo valor místico y en el que la figura del Dios Padre y los ángeles son mucho más evidentes —de hecho el Padre Eterno ni siquiera aparece en el lienzo de Tiziano (Pallucchini, 1969).























¿Quién ha dicho que en España no se leen periódicos?

Diario 16 cada vez se lee más y en más sitios diferentes. Es lógico. Cuando un periódico está donde se producen las noticias, la información es mucho más cercana, detallada e interesante.

Una idea del periodismo que pensamos llevar hasta el último rincón.



La época de los grandes retablos

A partir de 1516, con su nombramiento de pintor oficial de la República y la reputación de ser el mejor artista de la ciudad, la carrera de Tiziano entra en una nueva etapa, de frenética actividad, en la que se suceden los encargos de grandes retablos que van a ocuparle durante toda una década.

El retablo de la *Asunción* dei Frari

El primero de estos encargos fue el que, en aquel año, le hicieron los franciscanos de Santa Maria Gloriosa dei Frari para realizar el retablo principal de su iglesia, una de las más grandes de la ciudad. Se trataba de un retablo colosal, de casi siete metros de altura, en el que el pintor va a desarrollar una de sus obras más revolucionarias y sorprendentes tanto a nivel iconográfico como formal, que se anticipa en dos años a *La Transfiguración* de Rafael (1517-1520, Roma, Pinacoteca Vaticana). Sus precedentes inmediatos estarían en la *Asunción de la Virgen* pintada por Mantegna en la capilla Ovetari (hacia 1456), que él estudió durante su estancia en Padua, y la *Inmaculada* pintada por Bellini tres años antes en la iglesia de Santa Maria degli Angeli en Murano (1513, Venecia, iglesia de San Pedro Mártir), pero el grado de verosimilitud y realismo que consigue a la hora de representar el milagroso suceso pone de manifiesto lo lejos que se encuentra ya de ellos, abandonando el modesto realismo de sus predecesores para concebir el suceso como un hecho auténtica y exclusivamente sobrenatural.

Tiziano plantea la representación del acontecimiento milagroso en un único tiempo, espacio y acción, cuya unidad indisoluble viene subrayada por todos y cada uno de los elementos del cuadro: el color, con su magnífica gama de rojos que comparten las vestiduras de los apóstoles, de la Virgen y del Padre Eterno; la luz, que, irradiando de lo alto, ilumina por igual el mundo celeste y el terrenal, sobre el que se proyecta la densa sombra de la nube en la que asciende María; los gestos, perfectamente calculados para representar las emociones más diversas y que conducen inevitablemente de un plano al inmediatamente superior; la composición, con su sólida y sutil composición pi-

La Transfiguración, por Rafael, 1517-1520, Roma, Pinacoteca Vaticana



ramidal, que vincula en una misma estructura a los apóstoles y a la Virgen que, inserta en el círculo celestial que forman la esfera de luz dorada y la guirnalda de ángeles, participa de los dos mundos en su calidad de intercesora. Una unidad, incluso, que la doble perspectiva utilizada, de arriba abajo en los apóstoles y de abajo arriba en la Virgen, contribuye a reforzar más que a destruir.

La comparación con *La Transfiguración* de Rafael, casi rigurosamente contemporánea y tan similar al mismo tiempo que tan distinta, resulta sumamente significativa para ver cuán diferentes eran las respuestas de uno y otro pintor a un mismo tema: mientras que en Rafael el plano del milagro pertenece al mundo del intelecto y su luz y espacio constituyen una esfera separada de la terrena, en Tiziano el cielo y la tierra, el milagro y la vida, coinciden en un mismo nivel de realidad, en el que la emoción visual directa prima sobre cualquier tipo de contenidos intelectuales; y ello exclusivamente a través de la luz y el color. Una comparación muy ilustrativa también para ver cómo, a través de un repertorio gestual muy parecido en el que se manifiestan las diferentes reacciones del hombre ante el milagro, Rafael se sitúa en los márgenes mismos del clasicismo mientras que Tiziano inaugura su momento más clásico.

La componente revolucionaria de la obra, que produjo un fuerte rechazo inicial hacia ella (Vasari, 1568. Ridolfi, 1648), fue sentida de manera tan potente en su tiempo que pocos años después Dolce (1557) sitúa en ella el momento preciso en que los propios venecianos tomaron conciencia de la magnitud de la revolución artística que se había producido en su ciudad:

***Asunción*, por Tiziano, 1517, Venecia, iglesia de Santa María dei Frari**

Esta fue la primera obra pública que hizo al óleo; y la hizo en muy poco tiempo, y jovencísimo. Los malos pintores y el vulgo ignorante, que hasta ahora no habían visto otra cosa que las pinturas muertas y frías de Giovanni Bellini, de Gentile y de Vivarino (porque Giorgione no había ejecutado jamás una obra pública al óleo, y no solía hacer sino medias figuras y retratos) que no tenían ni relieve ni movimiento, criticaban duramente esta tabla. Pero algún tiempo después, cuando se enfrió la envidia y se fueron abriendo sus ojos a la verdad, comenzaron a sorprenderse del nuevo estilo que había introducido Tiziano en Venecia, y todos los pintores se aprestaron a tratar de imitarla sin conseguir éxito en su empeño.

Es un texto muy interesante, en el que se vierten una serie de tópicos —el de la juventud del pintor (que para entonces ya habría cumplido los treinta), la rapidez de la ejecución, el del carácter asombroso que tuvo su descubrimiento...— que lo emparentan con el pasaje en que hablaba de las pinturas del *Fondaco*, en el que se anula radicalmente a Giovanni Bellini y en el que se señala cómo, con la pintura de Giorgione como único punto de partida y sin conocer las antigüedades de Roma, Tiziano había conseguido el milagro de alcanzar la perfección en la pintura al unir la verdad de la naturaleza y la *venustas* de Rafael con la *terribilità* y grandeza de Miguel Angel.

El colosalismo de las figuras, la intensidad del color —amarillos y rojos— y el brillo de la luz dorada —con el que consigue una transcripción literal de la bóveda dorada del cielo que, a través de unos recursos radicalmente distintos, había representado también Giovanni Bellini en el *Retablo del Santo Job* (Venecia, Galleria dell'Academia)— que impregnan todo el cuadro, forman parte también de una



cuidadísima puesta en escena, para la que Tiziano había calculado hasta en sus menores detalles el espacio arquitectónico en que iba a quedar instalada, en el ábside, al fondo de la gran nave gótica y en un contraluz difícil cuyo efecto negativo trató de contrarrestar con la propia luminosidad que emanaba del cuadro y con la forma del marco diseñado bajo su supervisión.

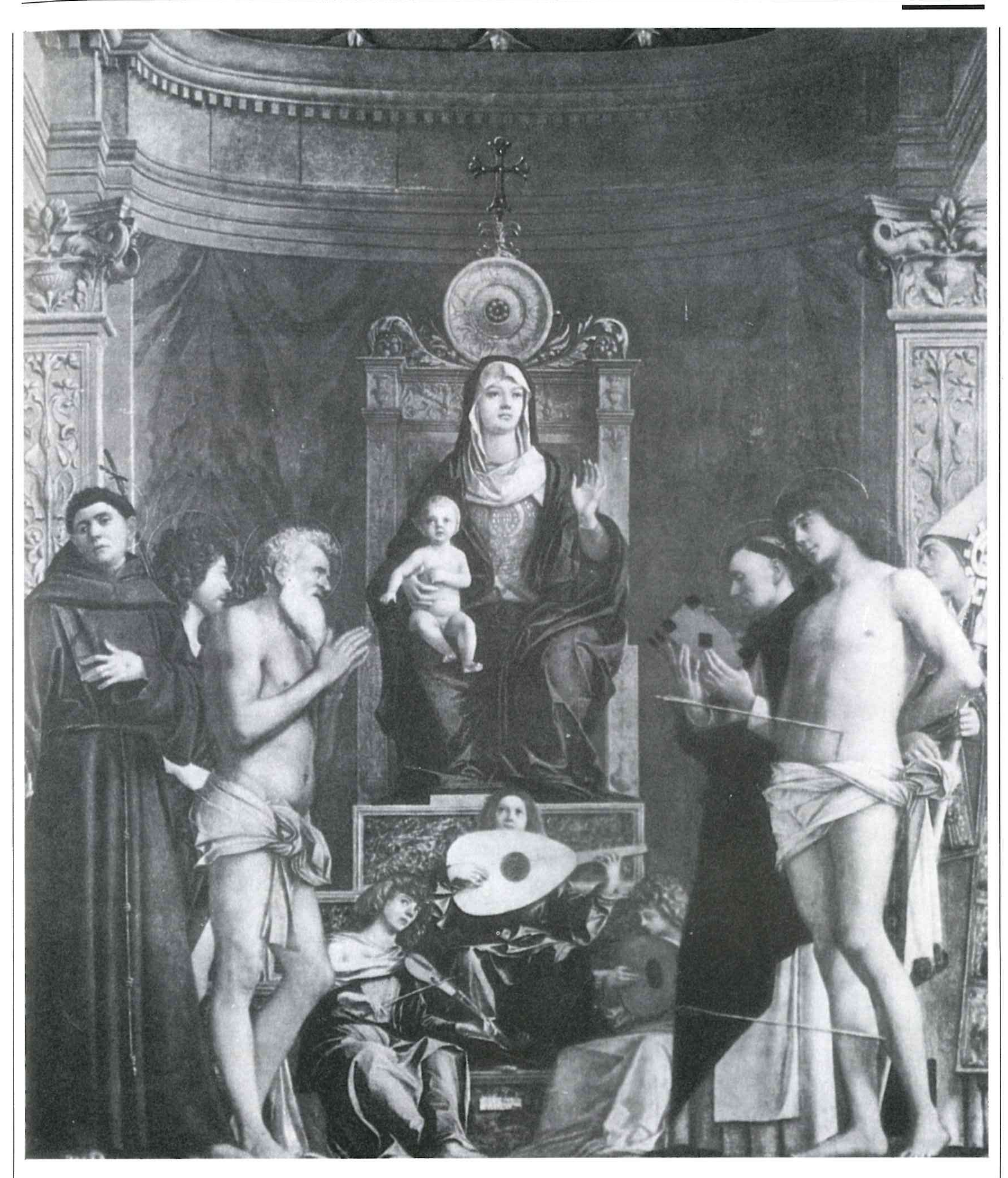
Los grandes retablos y la pintura religiosa de la década de 1520

Poco tiempo después de terminar *La Asunción* recibió casi simultáneamente nuevos encargos de retablos para Ancona, Treviso, Brescia y la propia Venecia.

El *Retablo de Ancona* (1520, Ancona, Museo Cívico), firmado en 1520 y encargado por Alvise Gozzi para la iglesia de San Francisco della Scala, continúa desarrollando las experiencias luminosas desarrolladas en *La Asunción* dei Frari, y, como en aquel caso, la comparación con otra obra de Rafael, *La Virgen del Foligno* (1511-1512, Roma, Pinacoteca Vaticana), resulta absolutamente clarificadora. Tiziano debía conocer esta obra —probablemente a través de Dosso Dossi (1479-1542)— pues, aunque invertidos como en el grabado, la Virgen y el Niño repiten casi al pie de la letra los de Rafael, y en ambos casos el encuentro entre la Virgen y los santos tiene lugar en medio de un paisaje. Pero aquí acaban todas las similitudes: mientras que Rafael presenta a su Virgen como una aparición en medio de una mandorla, en una esfera de realidad ajena al mundo de lo terrestre, Tiziano crea un único plano de encuentro para ambos mundos, a los que la luz y el color unen en la misma medida en que los separan en la pintura del romano; mientras que, aun partiendo de un mismo tipo de composición piramidal, Rafael enfatiza su carácter estético, Tiziano le imprime un ritmo dinámico, el de una diagonal que atraviesa el cuadro de derecha a izquierda, a través del gesto de San Alvise; y, finalmente, mientras que Rafael insiste en el aspecto contemplativo de la pintura, el veneciano la resuelve en clave emocional, con una intensidad sentimental difícil de encontrar en otro pintor italiano de aquellos momentos.

Y como en el retablo de Ancona, la luz vuelve a ser la gran protagonista del *Retablo de Brescia* (1519-1522, Brescia, iglesia de los Santos Nazario y Celso), encargado por el nuncio apostólico en Venecia, Altobello Averoldi. Un retablo con cinco paneles para el que el comitente impuso la fórmula arcaica del políptico. Un tipo de estructura compartimentada que no supuso ningún problema para que el pintor consiguiera unificarla gracias a la utilización de una misma luz crepuscular que baña a todas las escenas.

Pero quizá el máximo interés de este retablo esté en el hecho de que marca un punto de inflexión en los intereses de Tiziano, que paulatinamente se va liberando de la influencia de Giorgione para interesarse cada vez más por el arte centroitaliano. Desde principios de la década de 1510 en su obra han ido apareciendo, poco a poco, diferentes elementos extraídos de Leonardo, Rafael o Miguel Angel, pero nunca como aquí aquellas referencias asumen un papel protagonista. Por ejemplo, el *San Sebastián*, casi literalmente sacado de uno de los



Retablo del santo Job, por Giovanni Bellini, Venecia, Galleria dell'Academia

esclavos (1513, París, Museo del Louvre) de Miguel Angel, del que tuvo que ver algún modelo o algún dibujo; por ejemplo el Cristo resucitado, derivado directamente del *Laocoonte* (Roma, Museo Vaticano) descubierto en 1506 y del que, a partir de 1509, ya circulaban grabados por toda Italia. Dos esculturas, sobre las que volvería a reflexionar en su gigantesco *San Cristóbal* (hacia 1523, Venecia, Palazzo Ducale), que constituye un auténtico reto al intentar igualar su carácter plástico con medios exclusivamente pictóricos.

En los retablos precedentes, la mayor preocupación de Tiziano se dirigía hacia los problemas del color y de la luz para crear espacios

unitarios —en el de Ancona la identidad de la luz emanada por la divinidad de la luz de un atardecer sobre la laguna saturada de humedad— en cambio en *La Anunciación* encargada por la catedral de Treviso (hacia 1522, Treviso, Duomo) sus preocupaciones se dirigen exclusivamente hacia la construcción formal de un espacio que prolonga el espacio efectivo de la capilla en que se encuentra con un fortísimo efecto de perspectiva.

En aquellas mismas fechas Tiziano recibió también dos nuevos encargos para la iglesia dei Frari: un retablo para un altar del claustro, que nunca llegó a realizar, y otro para la capilla de los Pesaro, en el que estuvo trabajando desde 1519 hasta 1526, aunque en su mayor parte debió realizarse en 1522.

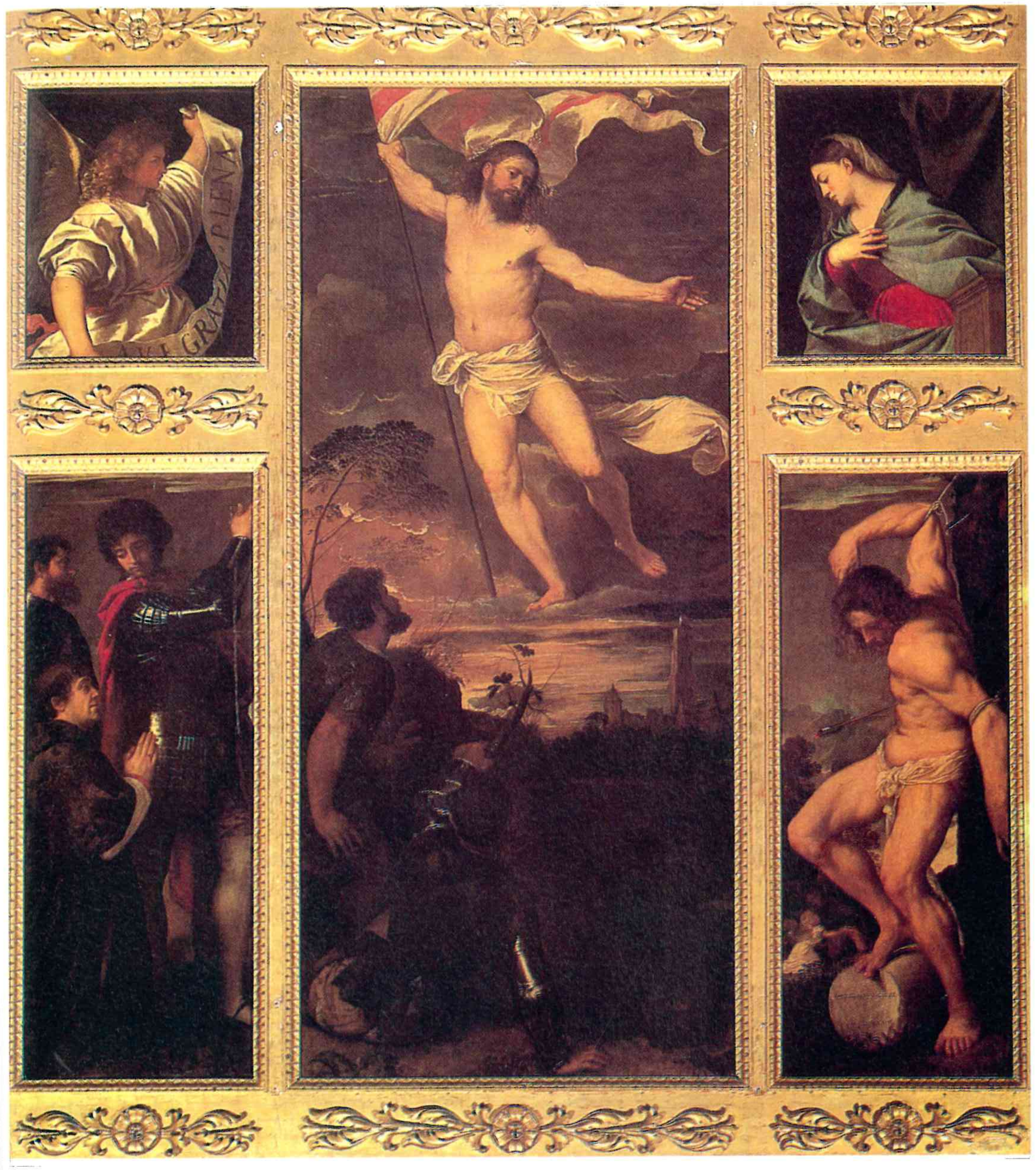
La *Pala Pesaro*

La *Pala Pesaro* (1519-1526, Venecia, basílica de Santa Maria Gloriosa dei Frari) es un cuadro funerario en el que Jacopo, en compañía de otros miembros de su familia, se presenta ante la Virgen y el Niño bajo la protección de san Pedro. En definitiva, se trataba de una obra muy similar a la que había realizado para el mismo cliente quince años antes, pero que marca la longitud del camino recorrido por Tiziano al fundir dos tradiciones diferentes —la del cuadro votivo y la del retablo— y hacer evolucionar la composición simétrica, equilibrada y articulada en planos paralelos de los retablos a una organización dinámica y asimétrica: las figuras forman un triángulo escaleno, no equilátero, en el que la mirada del espectador se dirige hacia la Virgen no en línea recta sino a través de un largo recorrido en zig-zag (captada por el Niño que mira de frente al exterior del cuadro, se posa en Jacopo Pesaro a través de los ojos de los miembros de su familia situados en el ángulo opuesto y en un plano ligeramente más avanzado, para dirigirse nuevamente a la derecha en su intercambio visual con san Pedro y María, mientras que la mirada que se cruzan el Niño Jesús y san Francisco, vuelve a cerrar el triángulo por la izquierda), unificando emocionalmente a todos los personajes del cuadro.

Una composición asimétrica —normal ya en un cuadro votivo pero excepcional en una Sacra Conversación, y este retablo participa de ambas cosas— cuyo efecto queda subrayado por el fondo arquitectónico de la tela, también asimétrico y desvinculado de la arquitectura real del edificio, en el que las dos gigantescas columnas que se pierden en el cielo continúan hacia el interior del cuadro el movimiento diagonal iniciado en la mirada de Pesaro. La solución arquitectónica de Tiziano era absolutamente feliz, pero fruto de una larga serie de tanteos que, como ha puesto de manifiesto el examen radiológico, partieron de una primera estructura tradicional articulada alrededor de un nicho y en rigurosa vista frontal.

De *La Asunción* a la *Pala Pesaro*, el objetivo de Tiziano ha sido el mismo: evocar unas figuras, un escenario y un clima emocional en una dimensión inusitada, pero dentro de los límites del más absoluto naturalismo en el que la misma fuerza del color contribuye a intensificar su inmediatez.

Algo que puede hacerse extensivo a otras obras del mismo periodo, como *El Santo Entierro* (hacia 1525, París, Museo del Louvre),



Retablo de Brescia, 1519-1522, Brescia, iglesia de los Santos Nazario y Celso

para el que una vez más puede invocarse un precedente en *La Deposición* de Rafael (1507, Roma, Galleria Borghese) y que comparte con los retablos de Ancona y Brescia la misma intensidad dramática que les prestan sus horizontes bajos y los misteriosos efectos de claroscuro que provocan las luces indecisas del crepúsculo o el amanecer, y que aquí se refuerzan con el fuerte efecto producido por las sombras de quienes portan el cuerpo de Cristo, que se proyectan sobre él, anunciando la oscuridad del sepulcro; sombras que en su pintura, ya desde el lejano *Retablo de San Marcos*, son siempre un signo de tragedia y el elemento fundamental, más que la luz, a través del cual crea una situación dramática (Rosand, 1982). Concebido como un relieve, posee una intensidad dramática marcada por un profundo *ethos* clá-

sico que le mantiene en una postura de equilibrio muy lejana a la de aquel otro *Santo Entierro* (1559, Madrid, Museo del Prado) que treinta años más tarde enviaría a Felipe II.

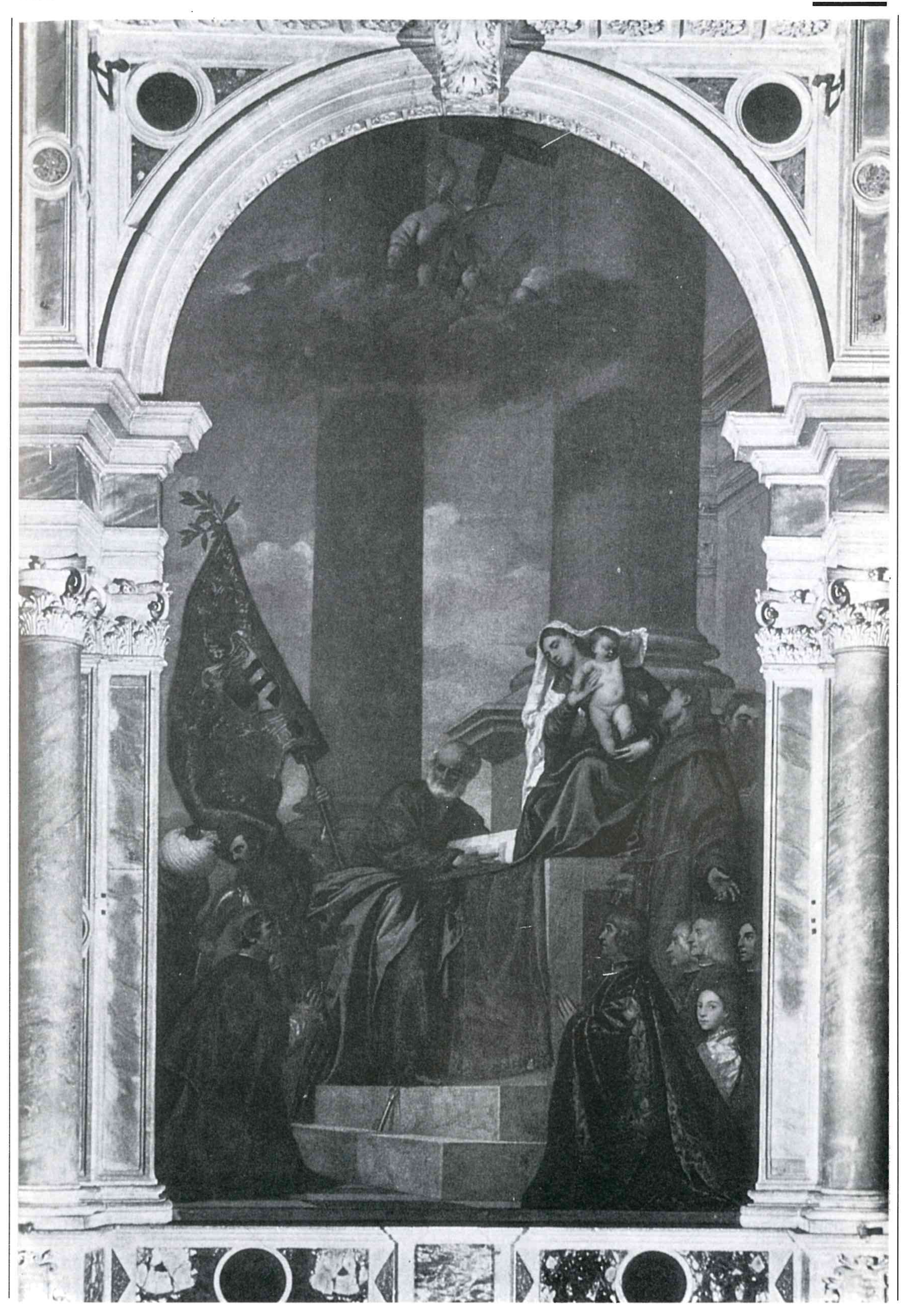
Al final de la década realiza el retablo de *La muerte de San Pedro Mártir* (1528-1530, destruido), que Vasari consideraba como *la obra más acabada, más celebrada, y mejor concebida y ejecutada que Tiziano hiciera en su vida.*

El retablo presentaba novedades importantes, iconográficas y formales: iconográficas, al convertir en tema principal la escena del martirio que hasta ahora siempre había quedado limitada a un lugar secundario en la predela; formales, por el nuevo carácter narrativo que imprime al retablo, y por la importancia —casi podíamos decir el protagonismo— que asume el paisaje y la tensión dramática del conjunto, que nunca antes habían aparecido así en la obra de Tiziano. La causa de esto habría que buscarla en las circunstancias mismas en que se produjo el encargo: un concurso organizado por la iglesia de los santos Juan y Pablo para decorar uno de sus altares, al que se presentaban también Palma el Viejo (1480-1528) y Pordenone (1483/4-1539).

Pordenone encarnaba la corriente más dramática de la pintura de su tiempo, y la competencia con él debió influir en la decisión de Tiziano de vencerle en su propio terreno, forzando al máximo su capacidad expresiva hasta el punto de situar la obra casi en los límites del clasicismo. El frenesí de los personajes, que gesticulan dramáticamente, se comunica también al paisaje, que asume una dimensión heroica, que podemos encontrar también en algunos *Estudios de paisaje* (Nueva York, Metropolitan Museum of Art), realizados en aquellos mismos años , en los que los árboles parecen tener su propia vida interior.

***Pala Pesaro*, 1519-1526, Venecia, Santa María dei Frari**

Con *La muerte de San Pedro Mártir*, la pintura religiosa de Tiziano se orientaba en una dirección intensamente dramática —subrayada por las actitudes violentas y los forzados *contrapostos* tomados en préstamo del Miguel Angel de la Sixtina—, pero, simultáneamente, estaba realizando también otro tipo de cuadros de devoción en el que su visión de la religión adoptaba un carácter muy diferente, intimista y amable. Se trataba de una variación sentimental sobre el tema de la Virgen y el Niño con santos, que, al contrario de lo que sucedía en las Sacras Conversaciones precedentes, han dejado de ocupar toda la superficie de la tela para encontrarse inmersos en un paisaje que, lejos de ser un mero telón de fondo, adquiere una enorme importancia psicológica y afectiva, pues al haberse elevado notablemente la línea de horizonte envuelve por completo a las figuras. A este grupo de pinturas pertenecen *La Virgen con el Niño, San Juan y Santa Catalina* (hacia 1530, Londres, National Gallery) o *La Virgen del conejo* (hacia 1520-1530, París, Museo del Louvre), realizadas ambas para Federico II Gonzaga. En ellas el lirismo giorgionesco se funde con el nuevo clasicismo de origen romano y las influencias de Parmignanino (1503-1540) y de Correggio (1489-1534), cuyas obras pudo ver con ocasión de su viaje a Bolonia en 1530. El brillo de las áreas de color plano y el esquema cromático se remitirían al primero, mientras que al segundo lo haría la posición voluntariamente descentrada de los grupos principales (Freedberg, 1971), aunque no siguiera hasta sus últimas consecuencias la radicalidad de sus propuestas, en los límites mismos del clasicismo.



La Cámara de Alabastro de Alfonso d'Este

El año 1516 fue decisivo en la vida de Tiziano. Fue el año en que recibió el nombramiento de pintor oficial de la República, consolidando definitivamente su posición como el artista más importante de la ciudad; fue el año de *La Asunción* dei Frari, el primero de sus grandes retablos; y fue, también, el año en que se iniciaron sus relaciones con el duque de Ferrara, Alfonso d'Este, fruto de las cuales serían una espléndida serie de pinturas mitológicas y el comienzo de una cadena que, a través de Federico II Gonzaga, duque de Mantua, le conduciría a los que, andando el tiempo, se convertirían en sus principales clientes, el emperador Carlos V y su hijo Felipe II.

El primer encargo del duque fue un cuadro de tema religioso, *El tributo de la moneda* (hacia 1516, Dresde, Gemäldegalerie), muy adecuado al lugar al que se le destinaba: la puerta del armario donde el duque encerraba sus caudales. El modelo está, una vez más en estos años, en *La Ultima Cena* de Leonardo (1495-1497, Milán, Santa Maria delle Grazie), de donde proceden tanto las cabezas de Cristo y el fariseo como la idea de yuxtaponer dos caracteres tan radicalmente opuestos.

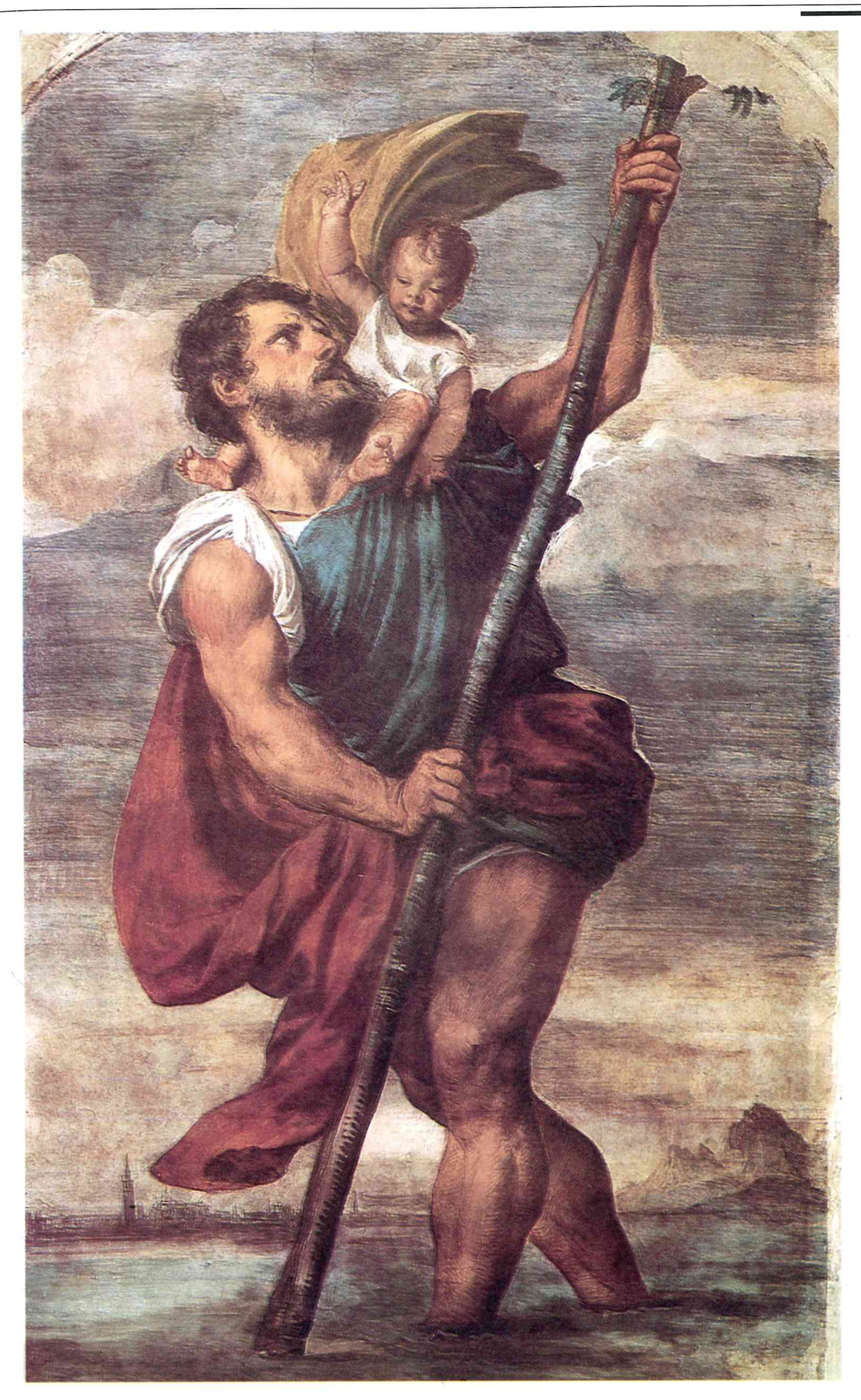
San Cristóbal, **hacia 1523, Venecia, Palacio Ducal**

Tras esta su primera estancia en Ferrara, en la que pintó también el retrato de *Ariosto* (hacia 1516, Indianápolis, J. Herron Art Institute), Tiziano no perdió el contacto con el duque, al que sirvió desde Venecia en diferentes cometidos, entre ellos comprar antigüedades para su colección, y, por supuesto, siguió realizando pinturas para él. Que sepamos le envió, al menos, una *Judith,* un *San Miguel* y una *Virgen* —todas ellas desaparecidas— que acabó regalando junto a varios retratos a Francisco de los Cobos por consejo del propio pintor.

Sin embargo, no fueron ninguno de éstos los cuadros que hicieron de Alfonso d'Este un mecenas excepcional para Tiziano, sino los que le encargó para su más ambicioso proyecto, la decoración de la *Cámara de Alabastro* de su castillo de Ferrara, para la que en el plazo de cuatro años le entregó la *Ofrenda a Venus* (1518-1519, Madrid, Museo del Prado), la *Bacanal* (1518-1519, Madrid, Museo del Prado) y *Baco y Ariadna* (1522-1523, Londres, National Gallery). Cuadros mitólogicos en los que Tiziano pudo trabajar con una libertad absoluta, como sólo lo haría años después para Felipe II, pues, según Vasari (1568), *Alfonso era tan aficionado a esta clase de cuadros como él mismo.*

La Cámara había sido destruida ya a finales del siglo XVI y su disposición original sólo puede ser parcialmente reconstituida (Hope 1987); pero sabemos que, influido por el famoso *studiolo* de Isabel de Este en Mantua, el duque quiso decorarla con una serie de bacanales, ocho, realizadas por los más importantes pintores italianos de su momento, Bellini, Rafael y fra Bartolommeo, entre ellos. La idea suponía un sofisticado ejercicio de *écfrasis* en el que tanto los temas elegidos como la idea misma de que aquella galería de cuadros con un tema común lo fuera de artistas contemporáneos, provenían de la literatura clásica.

Bellini entregó su cuadro, un *Festín de Baco* (1514, Washington, National Gallery) en 1514, pero Rafael, a quien sorprendió la muerte en 1520, no tuvo tiempo de atender la petición ducal de un *Triunfo de Baco.* Tampoco lo tuvo fra Bartolommeo (1475-1517), muerto



cuando trabajaba en una *Ofrenda a Venus*. Y es en este momento cuando Alfonso d'Este debió dirigirse a Tiziano para que se hiciera cargo del trabajo, dándole seguramente instrucciones muy precisas y enviándole el dibujo preparatorio que ya tenía dispuesto fra Bartolommeo (Florencia, Galleria degli Uffizi), porque, aunque en el resultado final se aparta mucho del florentino, le sigue fielmente en muchos de sus detalles.

Eran éstas las primeras mitologías realizadas por Tiziano —incluso en el caso de que se dé por válida la opinión que considera *El concierto campestre* como una representación de la historia de Orfeo y Calais (Fischer, 1974)— y en ellas se inspira, con una fidelidad poco usual, en textos clásicos. Hasta el punto que en la *Venus Anadiomede* (hacia 1520, Edimburgo, National Gallery of Scotland), quizá pintada también para Ferrara, donde el respeto a la descripción de Plinio *(cuando se arruinó su parte inferior, no se pudo encontrar a ningún artista capaz de restaurarla; así el desperfecto redobló la gloria del pintor)* es tal que la imaginó medio sumergida en el agua, para representarla en el mismo estado de deterioro descrito por el escritor romano.

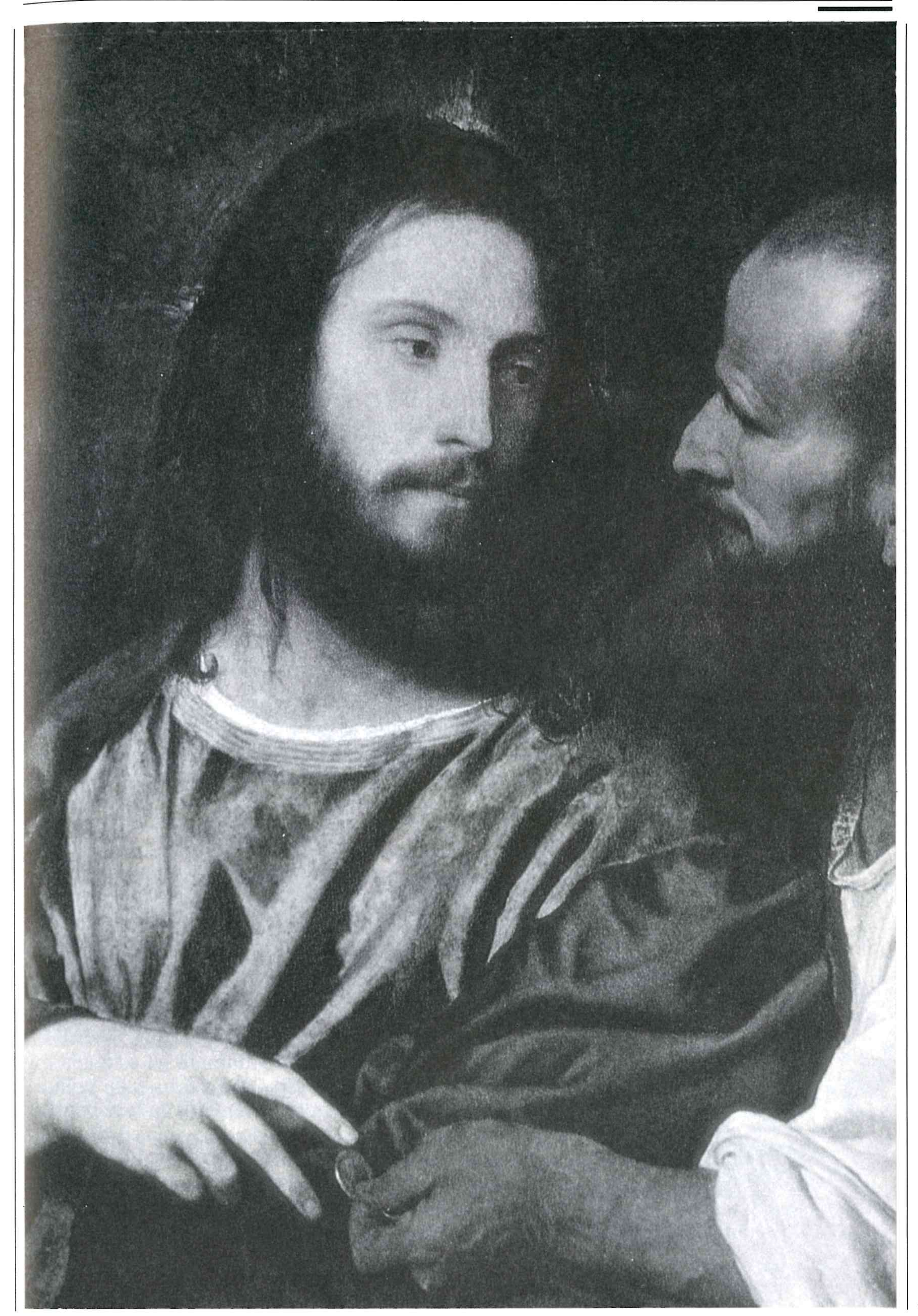
En esta ocasión Ovidio y Catulo para *Baco y Ariadna*, mientras que para la *Ofrenda a Venus* y la *Bacanal* —que, a juzgar por el texto que ilustra, debería titularse más propiamente *El río de vino en la Isla de Andros*— su inspiración está en las *Imágenes* de Filóstrato el Viejo, un texto del siglo III en el que se describían algunas obras maestras de la antigüedad. Entre ellas una en la que *la corriente de vino que surca la isla de Andros y los andrios que se han emborrachado en el río es su tema. Pues la tierra de Andros está tan henchida de vino por obra y gracia de Dioniso, que estalla y les envía un río a sus habitantes. Si lo comparas con un río de agua, su caudal no es grande, pero si piensas que es de vino, sí es un río grande y sagrado. Quien bebe de sus aguas bien puede desdeñar las del Nilo y el Istro, y decir de estos ríos que serían más estimados si, aun siendo mucho más pequeños, tuviesen un caudal semejante.*

Esto es lo que me parece que cantan a sus mujeres y a sus niños los habitantes de Andros, coronados de hiedra y enredadera, unos danzando en ambas riberas, otros reclinados... Vemos en la pintura al río que, presa de gran agitación, yace sobre un lecho de racimos, vertiendo vino puro.

El tributo de la *moneda*, hacia 1516, Dresde, Gemäldegalerie

Un texto éste que Tiziano reproduce casi literalmente —tan sólo falta la barca en que Dionisos se dirige a la isla— en el cuadro del Museo del Prado.

Este tipo de ejercicios de reconstrucción de cuadros famosos a través de sus descripciones literarias, eran moneda corriente en el mundo renacentista, y el mismo Giorgione los había hecho algunos años antes, como ha quedado señalado páginas atrás. Sin embargo, el espíritu con que uno y otro acometen la tarea es radicalmente distinto. El pintor de Castelfranco, fascinado por la descripción que hace Plinio de los efectos lumínicos conseguidos por Apeles en una pintura que representaba al escudero de Clito dándole el casco a su señor, quiere repetirlos en su retrato de un *Guerrero con su paje* (hacia 1501, Florencia, Galleria degli Uffizi). Pero Giorgione lo hace sólo desde el plano de la técnica, de la capacidad de reproducir aquellos efectos, mientras que Tiziano en estos años —cuando realiza el retra-



to de *Carlos V en la batalla de Mühlberg* (1548, Madrid, Museo del Prado) lo hará ya de otra manera— enfrenta el problema de la *écfrasis* como una voluntad de restituir el verdadero espíritu que aquellas descripciones suponían para los viejos cuadros desaparecidos. Un espíritu en el que la erudición arqueológica, pese a multiplicarse las citas concretas de esculturas clásicas, y el carácter apolíneo que este tipo de escenas adoptaban en el mundo romano pasan a un segundo término frente a la carga dionisiaca y sensual, en clave de luz y color, de su interpretación veneciana.

Aunque de muy diferente carácter, los cuadros mitológicos realizados para el duque de Ferrara desarrollan las mismas preocupaciones por las cuestiones específicamente artísticas que sus pinturas religiosas de la misma época, con las que mantienen un riguroso paralelismo.

En la *Ofrenda a Venus* y en el *Retablo de Treviso*, el problema dominante es la representación del espacio, sólo que en aquélla ha desaparecido por completo la rígida estructura arquitectónica y los efectos perspectivos se confían exclusivamente a la forma y el color. Mientras que por el contrario, en la *Bacanal* —realizada inmediatamente después, aunque la cronología relativa de estas obras aún siga siendo objeto de discusión (Whetey, 1975)— las preocupaciones principales de Tiziano, el efecto luminoso, le aproximan al *Retablo de Ancona.*

De la misma manera, las reflexiones sobre el Laocoonte y las formas escultóricas, obsesivas en el *Retablo de Brescia,* las encontramos con idéntica intensidad en *Baco y Ariadna,* un cuadro que durante mucho tiempo fue conocido bajo el nombre del sacerdote troyano que inspira la gigantesca figura del hombre rodeado por una serpiente que ocupa el ángulo derecho.

Y lo mismo podríamos decir respecto al creciente papel que el paisaje asume en su pintura: la fusión de los personajes en el paisaje que participa plenamente de la actividad de los hombres que lo habitan. Consecuencia lógica del desarrollo de aquel *paisaje con figuras* cuyas bases había sentado Giorgione, la naturaleza que representa Tiziano en *Baco y Ariadna* asume ese papel dramático de complemento de la acción humana que había determinado el agitado movimiento del grupo de árboles que son, casi, los verdaderos protagonistas del retablo de *La muerte de San Pedro Mártir.*

A finales de la década de los veinte, Tiziano se encuentra cada vez más cerca de la concepción del paisaje como un elemento autónomo, lo que resultaba evidente en el retablo que acabamos de mencionar y en aquellas deliciosas telas de la *Virgen del conejo* y la *Virgen con San Juan y Santa Catalina* de las que también nos hemos ocupado. Y este nuevo concepto que tiene del paisaje se manifiesta con absoluta claridad en la intervención que realiza —durante su estancia en Ferrara en 1525 o en 1529— sobre *El festín de los dioses* de Bellini.

No se trataba, como en algún momento se apuntó, de terminar un cuadro que su antiguo maestro hubiera podido dejar inacabado a su muerte en 1516, pues estaba cobrado, fechado y firmado dos años antes. Se trataba más bien de la necesidad de armonizar aquella tela con las dos de Tiziano entre las que se encontraba colgada, algo que ya debió intentarse en un momento previo, confiando la tarea a otro artista —quizá Dosso Dossi autor de otra de las mitologías de aquella sala—, pues el examen radiológico ha demostrado la existencia de otro fondo paisajístico interpuesto entre los de ambos pintores vene-



Festín de los dioses, por Bellini, Washington, National Gallery of Art, colección Widener

cianos. La composición de Bellini, estática y distribuida en un único plano paralelo al borde del cuadro, como si de un relieve se tratara, podía parecer ya arcaica comparada con la desbordante vitalidad dionisíaca que irradiaban las de Tiziano, pero en sí misma no debía sentirse como un problema, pues las figuras no se modificaron en absoluto. Lo que parecería irremisiblemente arcaico era aquel paisaje formado por una fila continua de árboles que cerraban el cuadro tras las figuras y que reforzaba su sensación de planitud. Lo importante es el hecho de que la mera modificacción, modernización, de aquel fondo pudiera modernizar por sí misma todo el conjunto de la pintura.

Una década conservadora

EL duque de Ferrara había sido el primer gran mecenas de Tiziano, y el de Mantua fue el segundo. El pintor entró en contacto con Federico Gonzaga a través del duque de Ferrara aproximadamente en las mismas fechas en que terminaba la última de sus mitologías para la *Cámara de Alabastro*, y a principios de 1523 recibió su primer encargo: un retrato del duque.

Tiziano y la corte de Mantua

Durante cerca de dos décadas Tiziano trabajó para los Gonzaga, que le encargaron un buen número de pinturas de carácter religioso, entre las que se encuentran el *Santo Entierro*, la *Virgen del conejo* y la *Virgen con el Niño, San Juan y Santa Catalina*, comentados ya en páginas anteriores, una Magdalena, para la que se inspiraría en una Venus antigua y de la que derivaría la pintada para el duque de Urbino algún tiempo después (hacia 1533, Florencia, Galleria Palatina) y un *San Jerónimo en el desierto* (1531, París, Museo del Louvre) en el que el paisaje adquiere una importancia aún mayor que en los dos cuadros antes citados, subrayando su carácter hostil mediante el violento contraluz producido por la luna; ésta sería la primera escena nocturna en la pintura de Tiziano, y le habría sido encargada explícitamente por Isabel de Este ante la imposibilidad de conseguir la compra de una pintura similar de Giorgione. Sin embargo, Tiziano no recibió nunca de los Gonzaga un encargo semejante al que había recibido de Alfonso de Este, a pesar de que, justo en aquellos mismos años, Giulio Romano estuviera cubriendo los muros del *Palacio del Te* con todos los dioses del Olimpo.

A Federico Gonzaga le interesaba la mitología, pero probablemente más como la entendía Giulio Romano que como lo hacía Tiziano —tan sólo tenemos noticia de un cuadro suyo de *unas mujeres desnudas* que pudiera tratarse de un asunto mitológico pintado para el duque—, y prefirió utilizar el versátil talento del artista en otros terrenos para los que él —y en esto coincidirá con Carlos V, también mecenas de Tiziano en aquellos mismos años— debía considerarlo más idóneo: el de la pintura religiosa y el retra-



***Retrato de Federico Gonzaga*, hacia 1525, Madrid, Museo del Prado**

to. Y, desde luego, los encargos más importantes que le hizo fueron retratos.

El primero que le pintó Tiziano, el de 1523, se considera perdido, pero se conserva otro *Retrato de Federico Gonzaga* (hacia 1525, Madrid, Museo del Prado) ligeramente posterior que es un ejemplo perfecto del grado de madurez alcanzado por el nuevo concepto de retrato que había empezado a desarrollar el artista unos años antes. Una buena parte de los que realizara en torno a 1515 —el *Retrato de jo-*

ven (hacia 1515, Nueva York, The Hallifax Collection), el *Caballero de Malta* (hacia 1515, Florencia, Galleria degli Uffizi)— han sido objeto frecuente de controversia respecto a su atribución, si debía concedérsele a él o a Giorgione; pero, como había sucedido en otros aspectos de su pintura, en los años inmediatamente posteriores los retratos de Tiziano se van desprendiendo también de las influencias giorgionescas para desarrollar un camino estrictamente original, que empieza a verse ya en el *Retrato de Vincenzo Mosti* (hacia 1520, Florencia, Galleria Palatina), en el del *Hombre joven* (hacia 1520, Munich, Alte Pinakothek) y en el del *Joven con guante* (hacia 1520, París, Musée du Louvre). En este sentido resulta muy significativo lo que escribió Vasari (1568) cuando, en cierta ocasión, vio este retrato *que me tuvo perplejo en su contemplación y estudio, sin saber a qué autor atribuirlo, pues fue casual el encuentro, y sólo al cabo de largo examen pude persuadirme de que el cuadro era de Tiziano. Y luego, a solas, pensando en ello, advertí que ni la más remota influencia de pintor alguno existía en él, cosa que, a pesar de la gran personalidad de Tiziano, suele encontrarse en muchas de sus obras, especialmente la de Bellini, en sus cuadros de juventud, y, de manera más acusada, la de Giorgione, en sus cuadros posteriores.*

En todo este grupo de retratos Tiziano ha abandonado ya el aire de misteriosa ensoñación que caracterizaba los de Giorgione, utilizando recursos exclusivamente pictóricos para subrayar la presencia física y psicológica del modelo. A partir de este momento Tiziano viste a sus personajes con trajes de colores sobrios y los coloca sobre un fondo neutro, de tal manera que la intensidad de los blancos con que pinta el cuello de la camisa y sus mangas, hace resaltar extraordinariamente el rostro y las manos, donde se concentra toda la fuerza de expresión de la persona. Un rostro representado siempre de tres cuartos, para darle todo su volumen, y unas manos, cuyas posibilidades expresivas había aprendido en los retratos de Leonardo, Rafael y Pontormo.

En todos estos retratos Tiziano ya utiliza también esa ligera torsión del cuerpo, levemente girado sobre sí mismo y construido a base de ritmos curvilíneos, que amplían a todo el cuerpo la fuerza expresiva de las manos y el rostro y que, al mismo tiempo, le permiten insertarse en el espacio que le rodea con una naturalidad jamás conseguida anteriormente, haciendo innecesarios determinado tipo de artificios usados antes por él, como el inevitable antecuerpo presente en sus primeros retratos.

A partir de estos momentos y durante los siguientes treinta años, los retratos de Tiziano van a experimentar otro cambio importante respecto a los pintados en la década anterior; unos cambios que afectan no al estilo de su pintura, sino al tipo de personas que van a posar para él. Si en el ya mencionado *Retrato de hombre* (hacia 1510, Copenhague, Statens Museum for Kunst) Wilde (1988) podía identificar a un miembro de la fraternidad de San Antonio, de ahora en adelante Tiziano retrata sólo a quienes son miembros de los círculos más exclusivos de la élite social o intelectual —los únicos a quienes desde la propia teoría de la pintura (Lomazzo, 1590) se considera con derecho a inmortalizar su rostro—, incluidos entre ellos, por supuesto, el emperador Carlos V, el papa Paulo III o el temible Aretino. Y esta circunstancia se deja sentir en su pintura en una nueva concepción del

Virgen con el Niño, San Juan y Santa Catalina (detalle), hacia 1530, Londres, Galería Nacional





***Joven con guante*, hacia 1520, París, Museo del Louvre (arriba). *Retrato de Carlos V*, 1533, Madrid, Museo del Prado (derecha)**

parecido que tiene que abarcar, no sólo el aspecto físico del rostro, sino también la condición social, el rango y el poder que goza el retratado.

En los primeros retratos que realiza como artista cortesano —el de *Alfonso I de Este*, conocido a través de una copia antigua (Nueva York, Metropolitan Museum), el de su amante *Laura Dianti* (hacia 1523, Alemania, Colección Heinz Kisters) y el de Federico Gonzaga (hacia 1525, Madrid, Museo del Prado)— se manifiesta ya plenamente este nuevo concepto del retrato, en el que su pintura al-





Francesco Maria della Rovere, 1536-1538, Florencia, Galería de los Uffizi

canza un grado de elegancia y refinamiento extremo, acorde con la condición social del retratado. En este sentido el contraste que existe en el *Retrato de Federico Gonzaga* entre la pose cuidadosamente estudiada del duque y la naturalidad con que el perro trata de llamar su atención con la pata, alcanza un punto de sofistificación difícil de superar.

Fueron muchos los retratos que pintó Tiziano para la corte de Mantua: de los duques, del emperador Carlos V, de Aretino... y como tales hay que considerar también el encargo más importante que recibió de la familia Gonzaga, destinado a decorar uno de los salones de su Castillo de Mantua, y tan célebre en su momento que *mucha gente va a aquella ciudad únicamente para verlos* (Dolce, 1557). Se trataba



Eleonora Gonzaga, **1536-1538, Florencia, Galería de los Uffizi**

de una serie de los *Emperadores* que, aunque resultó completamente destruida en el incendio del Alcázar de Madrid en la Nochebuena de 1734, se conoce por copias y, sobre todo, por los grabados de Egidio Sadeler.

Se trataba de un encargo complicado, no porque ninguno de los cuadros entrañase una dificultad especial, sino por la naturaleza misma del ciclo. Eran once medias figuras, necesariamente muy parecidas entre sí, que, si no se resolvían con habilidad, podían convertirse en increíblemente monótonas. Aparte de los medallones pintados por Mantegna en la *Camera degli Sposi* (hacia 1473, Mantua, Palacio Ducal), no había otros modelos que los de los bustos y medallas de época romana —de los que había en abundancia tanto en la propia co-

lección ducal de Mantua como en la veneciana del cardenal Grimani—, y en ellos se inspiró para representar fielmente los rostros de casi todos ellos, salvo en algún caso, como el de *Augusto,* que es fruto de su imaginación. Parte de los bustos y las monedas, sí, pero a partir de ellos crea una galería de personajes desmesurados por su potencia y por su propia fuerza clásica que, más que con sus prototipos clásicos, tienen que ver, por su fuerte carga retórica, con el impacto recibido de Giulio Romano, que terminó, él mismo, el último emperador de la serie, el duodécimo, probablemente *Domiciano.* La fórmula que acabó adoptando fue la de aquellos retratos de estado cuyos protagonistas, como el *Clemente VII* (1526, Nápoles, Gallerie di Capodimonte) de Sebastiano del Piombo, están representados como si se tratara de semidioses (Wethey, 1975).

Tiziano realizó la serie de los *Emperadores* entre 1537 y 1538, y se encuentran muy estrechamente relacionados con otras obras suyas, siendo un punto de encuentro entre la pintura de historia y los retratos de este momento. Por ejemplo la postura del *Emperador Claudio,* con una mano apoyada en el pomo de la espada y la otra sobre el bastón de mando, proyectando su brazo en diagonal sobre el espacio, es exactamente la misma que había utilizado para el capitán veneciano que, en el ángulo inferior derecho de *La batalla de Cadore,* dirige el ataque de la caballería veneciana. Y es exactamente la misma, también, con que hace posar a *Francesco Maria della Rovere* (1536-1538, Florencia, Galleri degli Uffizi), cuando le representa como comandante en jefe de la Liga formada contra los turcos.

El retrato de Eleonora Gonzaga *es el primer ejemplo de un nuevo tipo de retratos*

Tiziano y Carlos V

En 1530 se produjo el primer encuentro entre Carlos V y Tiziano, cuando el pintor fue llamado a Bolonia para hacer un retrato del emperador. Vasari decía que fue el cardenal Hipólito de Medici, gracias a los buenos oficios de Aretino, quien reclamó al artista en la corte, aunque en realidad aquel viaje fue una calculada operación de Federico Gonzaga —que ya había intentado conseguir la presencia del pintor cuando recibió al emperador en Mantua el año anterior— para conseguir el favor imperial. De hecho, cuando Carlos V recompensó a Tiziano por su trabajo con un ducado de oro, poco menos que una limosna, fue el duque de Mantua quien, de su propio bolsillo, le pagó otros ciento treinta.

En este primer retrato, conocido a través de un grabado, en el que pintó al emperador armado y con la espada desenvainada en la mano, como resultaba indicado en un cuadro realizado con ocasión de su coronación imperial, Tiziano utilizó una fórmula habitual en él, representando a su modelo de tres cuartos, ligeramente girado sobre sí mismo y cortado a la altura de los muslos.

El segundo retrato que le hizo (1533, Madrid, Museo del Prado), tres años más tarde, fue muy diferente. No lo representó de busto o de medio cuerpo, sino de cuerpo entero, siguiendo un modelo que, aunque era frecuente en el arte alemán de principios del siglo XVI, resultaba completamente ajeno a la tradición italiana (tan sólo podrían citarse dos ejemplos anteriores, el *Retrato de un caballero* de Carpaccio (1510, Madrid, Museo Thyssen) y el *Retrato de un gentilhom-*

bre de Moretto da Brescia (1532, Londres, National Gallery). La razón por la que Tiziano eligió esa fórmula es muy sencilla: el encargo que había recibido de Carlos V había sido, simplemente, el de que copiara el retrato (1532, Viena, Kunsthistorisches Museum) que le había hecho el año anterior Seisenegger.

En líneas generales los dos cuadros son idénticos; Tiziano se mantuvo fiel al original hasta en los más pequeños detalles, y, sin embargo, las mínimas modificaciones que introdujo hicieron que ambos retratos resultaran radicalmente diferentes. Tiziano, que simplificó notablemente el suelo de mármol y la cortina, al renunciar al minucioso detallismo del pintor nórdico consiguió una integración mucho más profunda de los diferentes elementos de la composición y un efecto mucho más majestuoso del conjunto, poniendo las bases para la aparición de un nuevo tipo de retrato de Estado en el que la presencia y la actitud del retratado prima sobre la referencia a cualquier símbolo externo del poder.

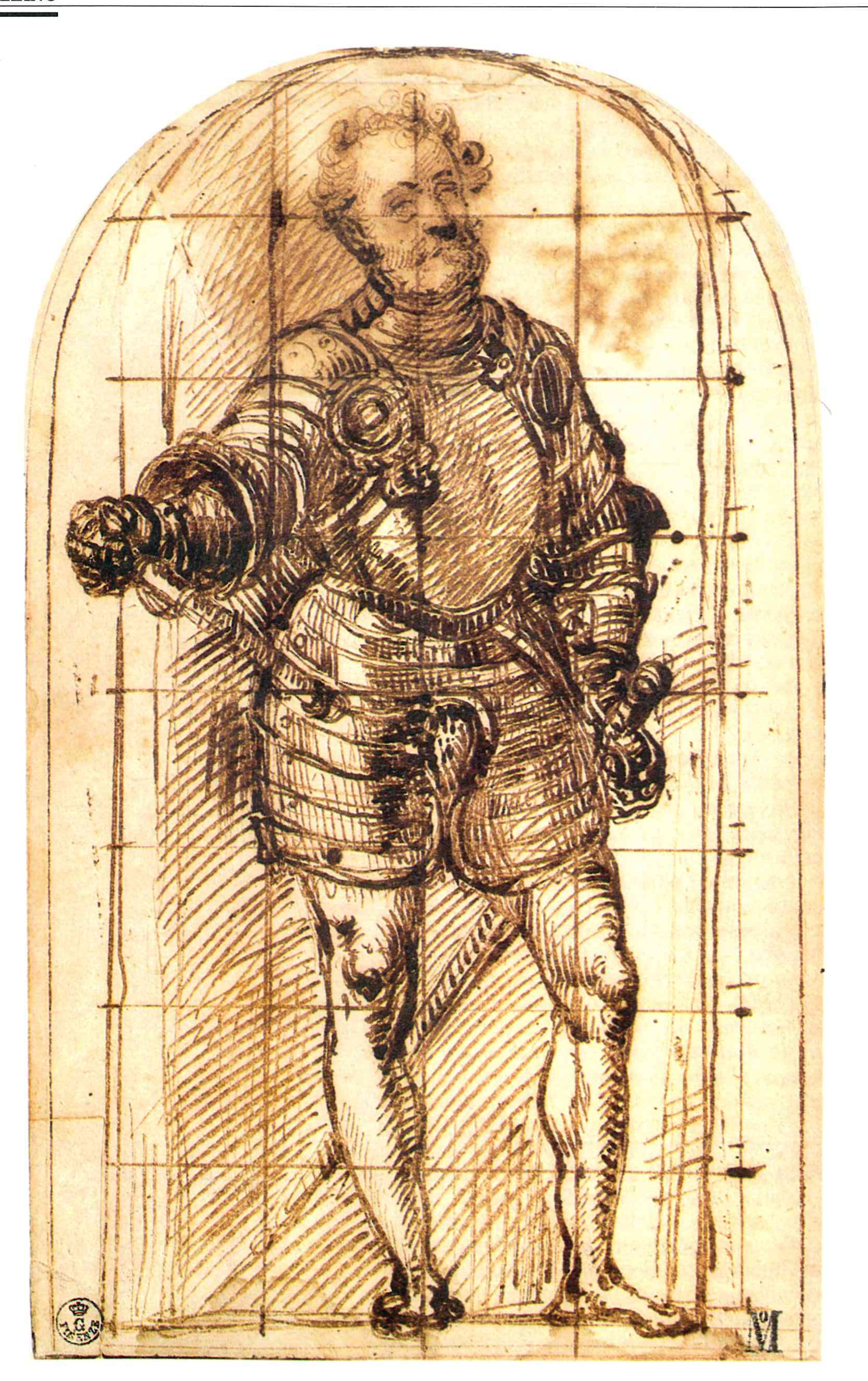
Aunque a primera vista el encargo que había recibido el pintor italiano no era algo extraordinario, la copia resultó tan superior al original que significó para Tiziano un éxito sin precedentes. Esta vez el emperador quedó tan satisfecho de su trabajo que le nombró su pintor de Corte y le concedió los honrosos títulos de Conde Palatino y Caballero de la Espuela Dorada, para sí y para sus descendientes. En la carta de nobleza que recibió se especificaban las razones: *Vuestro talento como artista y vuestra habilidad para retratar del natural nos parecen tan grandes que vos merecéis ser llamado el Apeles de nuestro tiempo. De la misma manera que nuestros antecesores Alejandro Magno y Augusto, de los que el uno sólo quería ser retratado por Apeles y el otro por los artistas más excelentes, nos hemos hecho retratar por vos, y vos habéis demostrado vuestro genio de tal manera que nos ha parecido bien concederos los honores imperiales como testimonio de nuestra opinión sobre vos y como recuerdo suyo para la posteridad.*

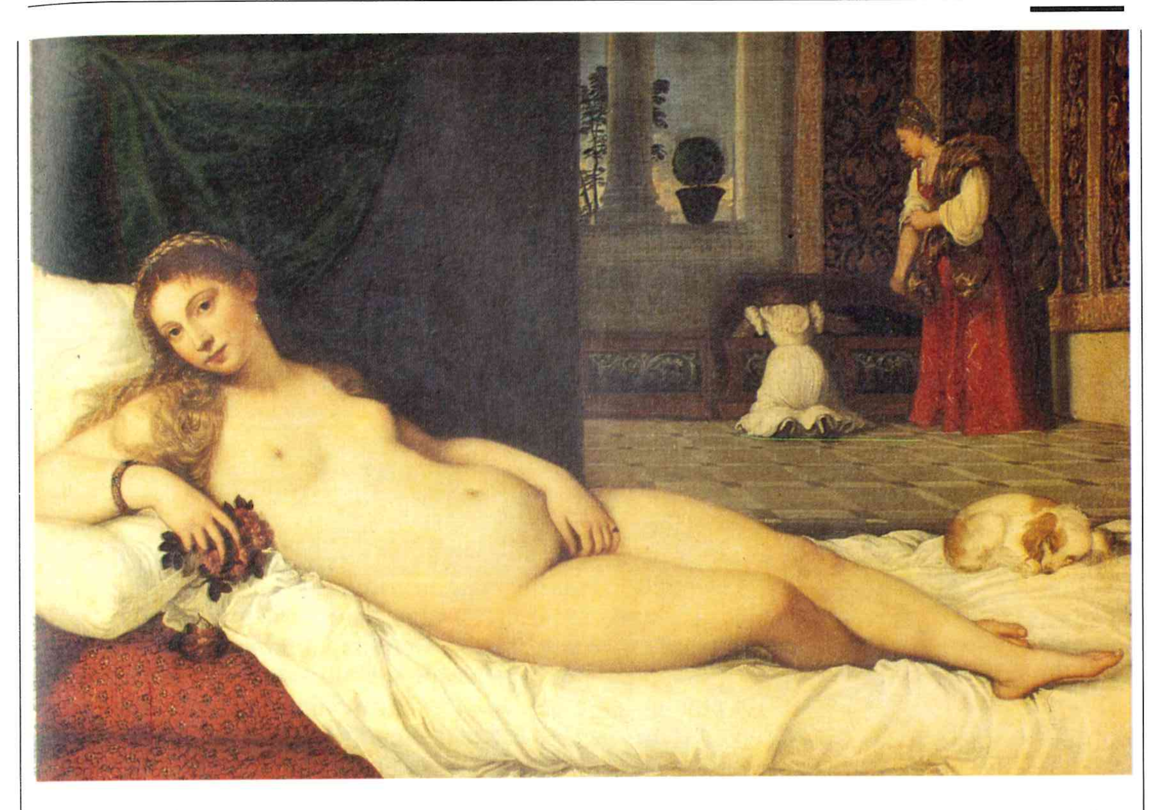
El retrato de Francesco Maria della Rovere, *aunque más dinámico, tiene cierto parecido con el que hizo a* Carlos V en 1530

A partir de este momento las relaciones entre el pintor y la corona española no se interrumpirían jamás, convirtiéndose Carlos V y, sobre todo su hijo, Felipe II, en sus principales clientes y los destinatarios, junto a muchas de sus mejores obras, de continuas peticiones de dinero. En este sentido, como señala Wittkower (1962), *el hecho de que un gran pintor creyera tener el derecho de pedir al primer monarca de la Tierra que dedicara un interés permanente a las menudencias de sus ingresos no tiene paralelo y demuestra que en ese momento, un artista de la reputación de Tiziano, creía disfrutar de una categoría especial, superior a la del resto de los hombres.*

Tiziano y la corte de Urbino

Francesco Maria della Rovere fue el tercero de los grandes comitentes italianos de Tiziano y su actitud hacia el pintor fue muy similar a la que había tenido Federico Gonzaga, encargándole sobre todo pintura religiosa y retratos, incluyendo entre ellos, también, los de algunos reyes y generales ilustres de la antigüedad y del presente, como *Aníbal*, *Carlos V*, *Francisco I* o el sultán *Selim II*.





Francesco Maria della Rovere, dibujo, 1536, Florencia, Gabinetto degli Uffizi (izquierda). *Venus de Urbino*, Florencia, Galería de los Uffizi

El primer cuadro que pintó Tiziano para el duque fue una *Natividad* (1533, Florencia, Galleria Palatina), realizado con ocasión del parto de la duquesa, y en los años inmediatamente posteriores le envió algunos otros cuadros de devoción de pequeño tamaño —una *Magdalena penitente* (hacia 1533, Florencia, Galleria Palatina) y un busto de *Cristo* (hacia 1534, Florencia, Galleria Palatina)—; pero las obras verdaderamente importantes que hizo para el duque fueron dos retratos, el suyo y el de su mujer, en los que el pintor utilizó fórmulas poco habituales en él.

El de *Eleonora Gonzaga* (1536-1538, Florencia, Galleria degli Uffizi) es el primer ejemplo de un nuevo tipo de retratos que utiliza por primera vez en estos años —en el *Retrato de Gabriele Tadino* (1538, Nueva York, Colección Bendit), en el del *Conde Antonio Porcia* (hacia 1540, Milán, Pinacoteca di Brera) o en el doble retrato de *Giorgio d'Armagnac con Guillaume Philandrier* (hacia 1540, Alnwick Castle, Colección del duque de Northumberland)— y que repite de nuevo años después en el de Isabel de Portugal (1548, Madrid, Museo del Prado). En ellos el personaje, en vez de recortarse sobre un fondo neutro, se encuentra sentado en el interior de una habitación en la que una ventana abierta, como las que aparecían en sus primeros retratos, permite ver un fondo de paisaje. Sobre una mesa cubierta con un tapete verde hay un reloj en el que podría verse una alegoría de la temperancia o de la fugacidad de la vida (Panofsky, 1969), sin descartar por ello que, dado el elevado precio de estos objetos —de los que della Rovere era coleccionista— funcionara simplemente como un símbolo del estatus social del retratado.

En el de *Francesco Maria della Rovere* (1536-1538, Florencia, Galleria degli Uffizi), que aunque mucho más dinámico mantiene cier-

tos recuerdos del retrato que hiciera a Carlos V en 1530, Tiziano prescindió también del fondo liso, para representar tras el duque una repisa cubierta de terciopelo rojo sobre la que coloca el casco y tres bastones de mando que contrarrestan el fuerte movimiento diagonal del bastón que sujeta con su mano derecha. Pero quizá lo más interesante de este retrato, cortado, como todos los de este momento, a la altura de los muslos, sea el hecho de haberlo pensado en un principio como un retrato de cuerpo entero, tal y como puede verse en el dibujo preparatorio (1536, Florencia, Gabinetto degli Uffizi), el único que se conserva para un retrato de Tiziano. Una fórmula ésta corriente en la pintura nórdica pero muy poco habitual en el pintor, que la utilizó por primera vez en su versión del retrato de *Carlos V* pintado por Seisenegger y que, salvo en contadas ocasiones —los retratos de *Diego Hurtado de Mendoza* (hacia 1541, Florencia, Galleria Palatina) y *Cristoforo Madruzzo* (hacia 1542, Sao Paulo, Museu de Arte), por ejemplo—, reservó para los retratos del emperador y su hijo, Felipe II.

Tiziano pintó para el duque otro cuadro espléndido, el de *La Bella* (1536, Florencia, Galleria Palatina), que pertenece a ese género de pinturas venecianas cuyo único objetivo era la representación de la belleza de la mujer (Wilde, 1988). Por eso, aunque indudablemente se trata de un retrato, su condición de tal fue siempre lo de menos y en el mismo momento en que fue pintado nadie sabía, y a nadie interesaba, quien era *esa mujer del vestido azul* —éste es el único nombre que se le da en la correspondencia entre el duque y su agente en Venecia y hace de este retrato el primero que se haya adquirido por su valor pictórico y no conmemorativo o sentimental (Pope-Hennesy, 1985)— que volvió a retratar Tiziano en otras ocasiones. Ella es el modelo para la *Muchacha con manto de piel* (hacia 1536-1537, Viena Kunsthistorisches Museum) y para la *Venus de Urbino* (hacia 1538, Florencia, Galleria degli Uffizi), comprada, junto con un retrato suyo, por Guidobaldo della Rovere, el hijo del duque Francesco Maria, que algo más tarde le encargaría nuevas obras, dos retratos de *Sixto IV* (hacia 1546, Florencia, Galleria degli Uffizi) y *Julio II* (hacia 1546, Florencia, Galleria Palatina)

La *Venus de Urbino* y otras Venus

Este cuadro se ha interpretado de maneras muy diferentes; desde considerarlo una alegoría nupcial entendida en clave neoplatónica, hasta no ver en él más que el retrato de una cortesana realizado con una intención exclusivamente erótica, incluyendo, incluso, otra según la cual el cuadro, de evidentes connotaciones eróticas, habría sido adquirido por Guidobaldo como un ejemplo del comportamiento que esperaba de su jovencísima esposa que precisamente en aquellos días debía haber abandonado la pubertad.

Aunque ésta era la primera vez que pintaba a Venus recostada de una forma parecida, el tema no era nuevo para él. Cuando en 1525 Marcantonio Michiel vio la *Venus* de Giorgione (1507, Dresde, Gemäldegalerie) escribió en su diario que *la tela de la Venus desnuda, dormida en un paisaje con Cupido, es de mano de Giorgio de Castelfranco, pero Cupido y el paisaje fueron terminados por Tizia-*



Venus del Pardo, París Museo del Louvre

no; nadie ha puesto en duda este testimonio y la similitud entre los edificios que aparecen a la derecha del paisaje y los que pueden verse en el fondo del *Noli me tangere* lo confirma. Que el cuadro quedara inacabado a la muerte de su autor y fuera terminado por Tiziano, o que, como propone Gentili (1980), Giorgione hubiera concluido el cuadro, pidiéndose posteriormente a Tiziano que lo modificara, acentuando su componente erótico, en definitiva da lo mismo. Lo que ahora me interesa resaltar es el hecho de que, con la distancia que da un cuarto de siglo, el pintor volvía a enfrentarse al mismo tema desde una perspectiva radicalmente distinta.

Aun siendo prácticamente iguales, entre ambas Venus, la de Tiziano y la de Giorgione, hay algunas diferencias: una está despierta y la otra dormida; una se encuentra en un interior y la otra inmersa en un paisaje. Y no son diferencias baladíes, sino fundamentales, porque demuestran hasta qué punto eran distintas las preocupaciones y los intereses de ambos pintores; por ejemplo, en lo que respecta a las relaciones entre la figura humana y el paisaje.

Al insertar a Venus dormida en medio de un paisaje —un tema que no aparece en la mitología ni en la literatura clásica— Giorgione trató de solucionar un problema que él mismo había planteado en *La tempestad* (1503-1504, Venecia, Galleria dell'Accademia): el de cómo podía relacionarse el nuevo interés por el paisaje y la naturaleza con la tradición del arte clásico, basado en el desprecio del cosmos no humano. En *La tempestad,* donde las figuras no eran clásicas, había conseguido establecer un equilibrio entre ellas y la naturaleza, pero éste no es posible cuando las figuras, como sucede aquí donde le da a la mujer el gesto de una *Venus púdica,* son a la antigua. Quizá ha sido precisamente por eso, porque Giorgione supo concebir la figura de Venus con un espíritu absolutamente clásico, por lo que permanece extraña en medio de aquel paisaje (Saxl, 1989). Pero era éste un problema que a Tiziano no le interesaba ya especialmente, porque lo había resuelto por completo en las *bacanales* de Alfonso de Este.

El tema de Venus dormida no figura en la mitología ni en la literatura clásica, aunque Giorgione pudo inspirarse para él en el episo-

dio del descubrimiento de Ariadna por Baco, que conocía con absoluta seguridad a través de los grabados de la *Hypnerotomachia Poliphili.* Tanto en el caso de Ariadna como en el de Venus se trataba de un tema muy popular en el Renacimiento: el de la belleza dormida contemplada por su amante, al que en este caso ha hecho desaparecer Giorgione sustituyéndole por el espectador. En el cuadro de Tiziano también es fundamental la relación con el espectador, pero aquí la mujer no es un sujeto pasivo de contemplación, sino que, por su gesto y su mirada, ella misma constituye un claro elemento de provocación; por ello no resulta extraño en absoluto que, muchas veces, en este lienzo no se haya visto a Venus sino a una simple cortesana.

En cualquier caso, el cuadro de Urbino representa una visión del mito muy diferente de la que había ofrecido Giorgione y de la que había dado él mismo en sus cuadros de Ferrara. No le interesa en absoluto representar emociones intensas ni contenidos de tipo dramático, sino únicamente registrar y sistematizar una impresión visual, pues, como señala Saxl (1989), *si comparamos las dos pinturas sentimos que la Venus de Tiziano se ha despojado de todo lo que recuerde a una Venus. Las esculturas clásicas que Tiziano introdujo en su obra primitiva como decoración conservaban su carácter de mármoles antiguos (lo mismo que la Venus de Giorgione); pero en el cuadro de los Uffizi parece que la belleza escultural clásica ha sido vencida por lo que podríamos llamar realidad.* Mientras que Giorgione propone un ideal de belleza, Tiziano representa una belleza individual, real y concreta.

También era una revisión del tema de Giorgione muy distinta a la que él mismo iba a dar por las mismas fechas en la *Venus del Pardo* (hacia 1535/40-1560, París, Museo del Louvre), donde volvemos a encontrar a una mujer dormida en medio de un paisaje. El cuadro del Louvre es un cuadro problemático, tanto respecto a su iconografía real como respecto al de la fecha de su ejecución, cuestiones ambas que, además, están muy íntimamente relacionadas. Tiziano, en una carta, se refiere a él como *la nuda con el paese e il satiro,* mientras que Lomazzo describe un cuadro semejante que vio en casa de Tiziano poco después de la muerte del pintor como *una Venus que duerme, con unos sátiros que le descubren las partes más ocultas y otros sátiros alrededor que comen uvas, y a lo lejos, en un paisaje, Adonis persiguiendo la caza.* Como Venus aparece citada en los inventarios de la colección real española, a la que perteneció el cuadro desde 1567, pero en ellos se la cita también como *Júpiter y Antíope.* Hoy día hay un consenso general en aceptar como válido el último de ambos títulos, representando el cuadro el momento en que Júpiter disfrazado de sátiro levanta el velo para disfrutar de la belleza de Antíope; sería, pues, una nueva visión del viejo tema de la contemplación de la belleza.

Sin embargo, esta interpretación del asunto presenta algunas complicaciones, pues, si el cuadro debe entenderse como la historia de Júpiter y Antíope, no hay ninguna explicación que justifique la presencia del grupo de cazadores que irrumpen por la izquierda. Una posible respuesta a este problema vendría dada por la propia génesis de la obra, realizada, al menos, en dos momentos distintos, uno en torno a los años 1535-1540 (aunque algunos historiadores adelanten las fechas iniciales hasta 1520, como Suida (1935) que considera a Alfonso de Este su primer destinatario) y otro posterior a 1560, cuando con-



La Anunciación, Venecia, Scuola Grande de San Rocco (arriba). *Presentación de María en el templo*, Venecia, Galleria dell'Academia

virtió en un cuadro de caza para Felipe II una vieja bacanal inacabada que conservaba aún en su taller.

Panofsky (1969) propone una interpretación diferente, apoyada también en una cronología distinta. Para él no serían dos, sino tres los momentos de ejecución, situándose el primero de ellos hacia 1515. Esta fecha explicaría también el tema que propone, muy relacionado con los de otros cuadros suyos de aquellos tiempos: una alegoría de *Las tres vidas del hombre*. El cazador representaría la vida activa, la pareja que se encuentra a su lado representaría la vida contemplativa y el sátiro que mira a la mujer dormida encarnaría la vida del placer voluptuoso. La presencia de los cazadores en primer término y de unos perros devorando a un ciervo en un segundo plano, hizo pensar a Hourticq (1919) que el cuadro podría ser una ilustración de la historia de Acteón, idea retomada por Fehl (1957) para interpretar la in-

justa muerte del cazador como una reflexión acerca de la inconstancia de la Fortuna. Un tema éste que volvemos a encontrar detrás de la *Alegoría conyugal* (hacia 1532, París, Museo del Louvre), conocida también como *Alegoría del marqués del Vasto* aunque tal título sea erróneo ya que el hombre no se parece en absoluto al *Retrato de Alfonso de Avalos* (1533, París, depósito en el Musée du Louvre) pintado por Tiziano en las mismas fechas.

El cuadro, cuyo dibujo preparatorio conocemos (hacia 1532, París, Museo del Louvre), fue pensado como una alegoría matrimonial en la que los recién casados aparecen bajo los rasgos de Marte y Venus, para representar la idea de que la Armonía nace de la unión de ambas divinidades. El cuadro, así concebido, habría sido el primero de los muchos que con ese tema se convirtieron en muy frecuentes dentro de la pintura veneciana. Sin embargo, entre el dibujo preparatorio y el lienzo terminado hay una serie de diferencias significativas: la armadura del guerrero no está completa, la mujer lleva un pecho descubierto y otro, sobre el que ahora coloca la mano el hombre, tapado mientras que sujeta en sus manos una esfera de cristal, inexistente en el dibujo del Louvre, Cupido lleva sus flechas atadas en un haz, la otra mujer que aparece en el cuadro no va coronada de mirto e Himen ha desaparecido. Diferencias todas ellas que indican que entre ambos momentos de la ejecución se ha producido un cambio importante, probablemente la muerte de la joven esposa, que ha llevado al pintor a convertir lo que iba a ser una alegoría conyugal en una alegoría de la Fortuna; una meditación melancólica sobre la inestabilidad del destino de los hombres y la fragilidad de su felicidad, representada en la bola de cristal (Panofsky, 1969).

En algunas pinturas mitológicas de estos años se puede apreciar un cierto retorno a modelos ya abandonados

Unos años conservadores

Desde mediados de la década de los diez y durante toda la de los veinte, había ido efectuando progresos continuos y tan profundos, que hacia 1530 su pintura se encontraba a punto de franquear los límites del clasicismo. Por reacción, quizá, la década siguiente va a suponer una fase mucho más conservadora —Tietze (1950) se refiere a ella como *una pausa creativa*—, en la que casi podría hablarse de regresiones, o, por lo menos, de arcaísmos. Por ejemplo, en la *Virgen con el Niño y seis santos* (hacia 1535, Roma, Pinacoteca Vaticana) en la que la rígida separación de la *pala* en dos zonas —celeste y terrenal— supone la vuelta a un tipo de composiciones que él mismo había enterrado en los grandes retablos de la época anterior y en algunas composiciones estrictamente contemporáneas a ella, como *La Asunción* (hacia 1535, Verona, Duomo), que Vasari consideraba una de las mejores pinturas modernas de toda la ciudad. O, por ejemplo, también, en *La presentación de la Virgen en el templo* (1534-1538, Venecia, Galleria dell'Academia), en la que, aunque el paisaje es uno de los más modernos y libres pintados por él hasta la fecha, las figuras vuelven a adoptar la disposición quattrocentista de los *teleri*, organizados sobre un espacio arquitectónico del que ha sido repetidamente señalada su semejanza con los escenarios teatrales —especialmente con el de la *Escena trágica*— propuestos por Serlio, con quien mantenía relaciones muy estrechas.

Sin embargo, el camino recorrido desde aquel tipo de escenas narrativas, tan típicas de la Venecia del siglo anterior, y su maestría en la composición de grupos numerosos de personas —requerida aquí por la necesidad de incorporar el retrato colectivo de los miembros de la Scuola Grande de Santa Maria della Carità, comitentes del cuadro— se muestra nítidamente con su simple comparación con *La presentación de la Virgen* (Dresde, Gemäldegalerie), el cuadro de Cima da Conegliano que le sirvió de modelo, incluso en pequeños detalles como el de la mujer anciana sentada en las escaleras del templo con su cesta de huevos.

Esta vieja se encuentra radicalmente separada por la arquitectura de los demás personajes del cuadro. Tan sólo ella y una estatua clásica mutilada —dispuestas simétricamente a los lados de una de las puertas de la habitación que rompen el espacio rectangular del cuadro, ocupan el primer plano de la composición. Aislados del resto de los personajes por la masa sombría de los sillares que forman la escalinata del templo, se han considerado siempre como complementarios aunque se haya discutido su posible significado: personificaciones de la naturaleza y el Arte o, como propone Panofsky (1969), símbolos del judaísmo y el paganismo sometidos a la Iglesia de Cristo, y excluidos físicamente, por su propia situación en el lienzo, del espacio sagrado que se desarrolla inmediatamente detrás de ellos.

También en algunas de sus pinturas mitológicas de estos años resultaría posible apreciar un retorno similar a composiciones y modelos abandonados ya por el propio pintor algunos años antes. Así sucede en la *Venus del Pardo* o en la *Venus de Urbino*, donde vuelven a aparecer motivos y recuerdos de su etapa más giorgionesca. Desde la cita casi literal a la *Venus* del pintor de Castelfranco, hasta los contrastes cromáticos entre el rojo de los cojines y del vestido de la sirviente y el verde de la cortina. Rojos y verdes que, como sucede con los blancos y los ocres dorados, se repiten con la misma intensidad, aunque en superficies distintas, en el primer plano y en el fondo del cuadro, mostrando cómo, a partir de este momento, Tiziano no establece diferencia alguna entre los distintos planos del cuadro en lo que al color se refiere (Wilde, 1988).

Durante la década de los años treinta, sus cuadros, profanos o religiosos, comparten una cierta vuelta a fases anteriores

Durante esta década, la mayor parte de sus cuadros, profanos o religiosos, comparten este retorno a fases anteriores de su obra que señalábamos tanto en *La presentación en el Templo* como en la *Venus de Urbino*. Pero no es sólo eso lo que comparten. Un simple vistazo a las dos obras recién mencionadas, y también a la *Anunciación* (hacia 1535, Venecia, Scuola di San Rocco) o *La cena con los discípulos de Emaús* (hacia 1535-1540, París, Museo del Louvre) —e incluso a los retratos de los della Rovere— pintados en las mismas fechas, pone de manifiesto la existencia en todos los casos de una organización muy similar de la superficie pictórica, a través de una obsesiva multiplicación de horizontales y verticales, que fragmentan continuamente el espacio interior. Y pone de manifiesto, también, hasta qué punto se interesaba Tiziano en estos momentos por introducir escenas de género en lugares secundarios de sus composiciones: las criadas ordenando el baúl en el cuadro de los Uffizi, la vieja con su cesta de huevos en el de la Academia o la perdiz roja, la manzana, la hoja de higuera y el cesto de costura que se encuentran a los pies de la Virgen en el lienzo de la Scuola di San Rocco.

Del naturalismo a la crisis manierista

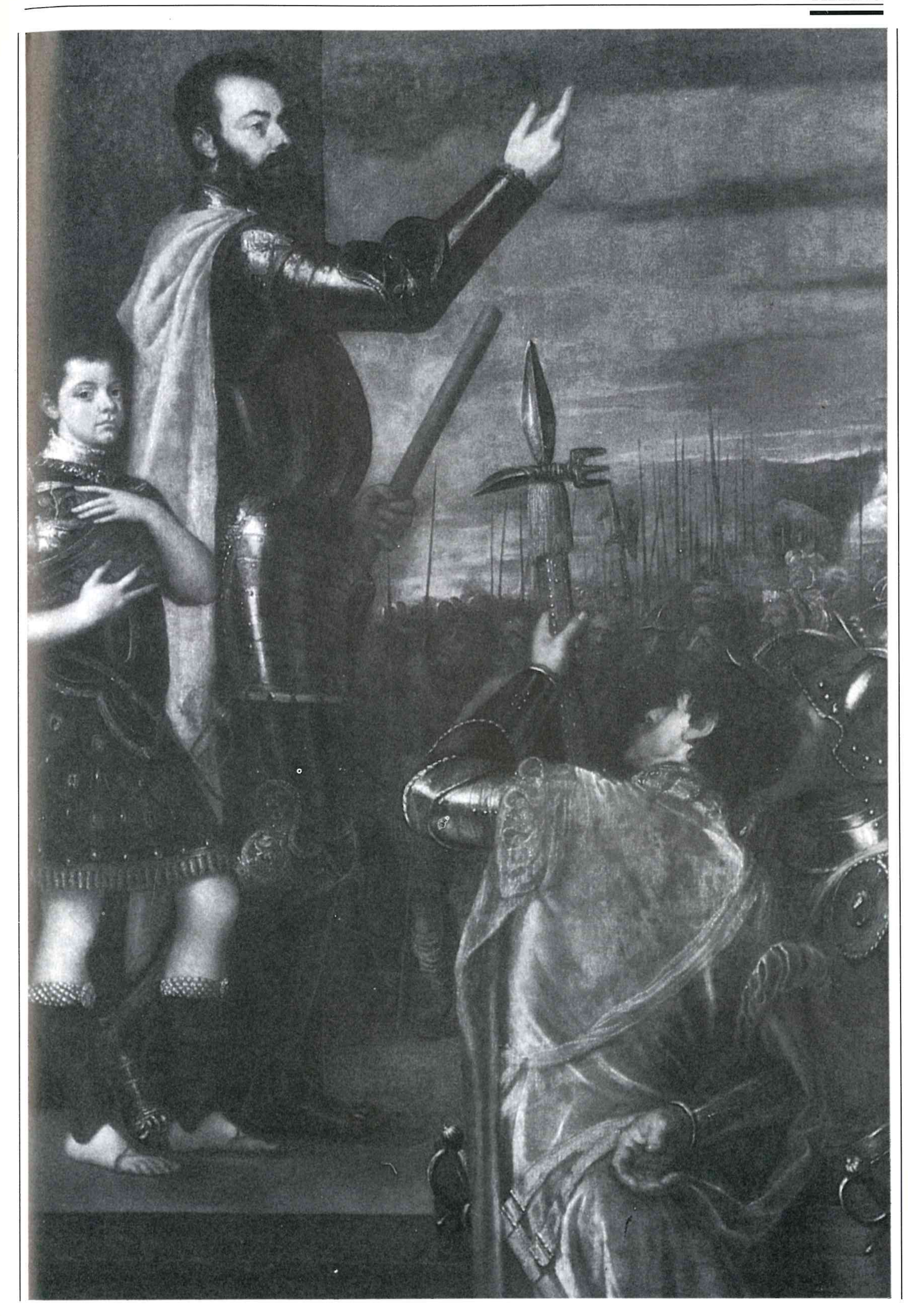
ENTRE 1520 y 1545 Tiziano estuvo luchando *con éxito diverso contra los demonios etruscos que asediaban Venecia desde todas partes*, demonios que no eran otros sino las influencias que sobre la ciudad estaban ejerciendo los estímulos de una cultura, la de la Italia central, que había dejado de ser clásica y que, tras los pasos de Miguel Angel, se había decantado decididamente hacia el manierismo (Longhi, 1946; Pallucchini, 1969).

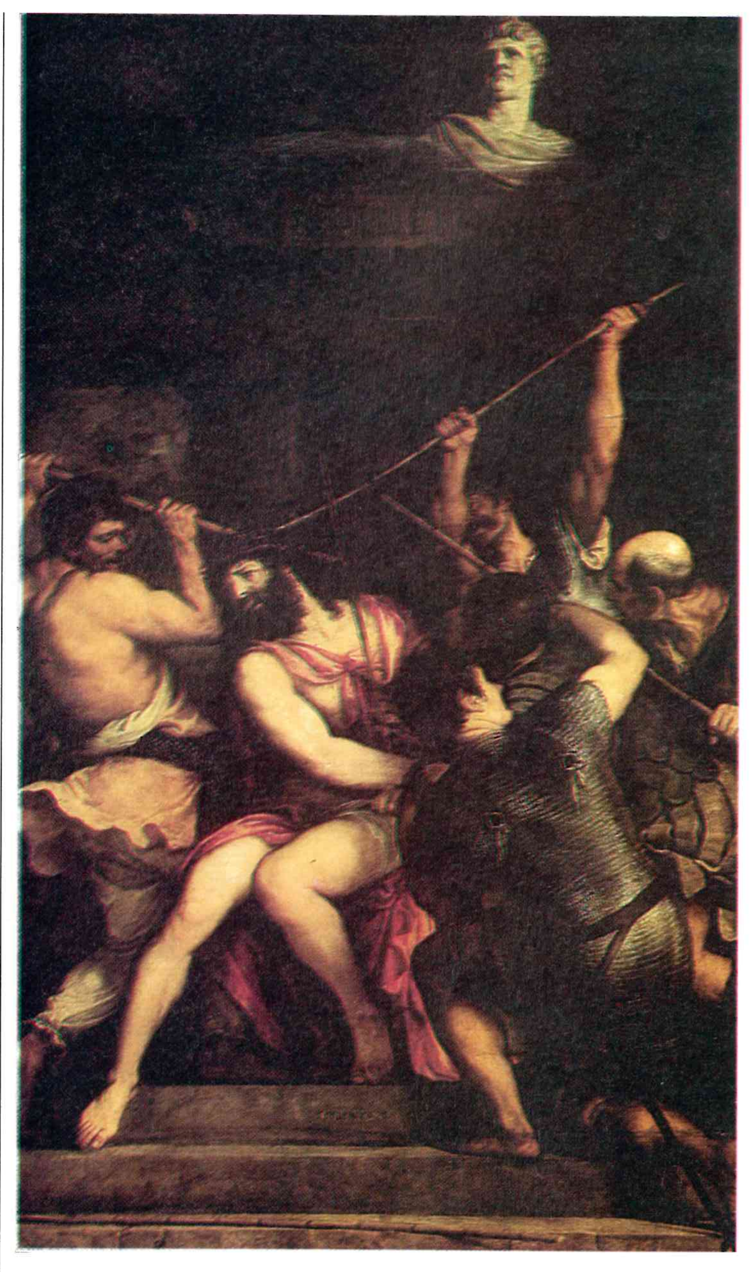
No se puede negar el hecho de que la pintura de Tiziano había adoptado en la década de los treinta un carácter marcadamente conservador, pero no sería justo, tampoco, medir con ese rasero todas las obras que pintó durante aquellos años, especialmente en el último lustro, y, desde luego, resultaría de todo punto imposible considerar bajo dicha óptica el gran fresco de *La batalla de Spoleto*, o *La batalla de Cadore*, pintado en la Sala del Gran Consejo del Palacio Ducal.

Aunque *La batalla de Cadore* (1537-1538) quedó completamente destruida después del incendio de 1577, se han conservado una copia antigua (Florencia, Galleria degli Uffizi) y dos grabados, además de dibujos preparatorios del conjunto (hacia 1537, París, Museo del Louvre) y de algunos particulares (hacia 1537, Florencia, Galleria degli Uffizi). Gracias a ellos podemos conocer su disposición asimétrica, la importancia concedida al espacio vacío central, al paisaje y a la atmósfera para acentuar la tensión dramática y podemos darnos cuenta también de las deudas de Tiziano respecto a *La batalla de Cascina* y *La batalla de Angiari* pintadas por Miguel Angel y Leonardo en el palacio de la Signoria en Florencia, así como las contraídas con Giulio Romano y Pordenone, de quien tomó algunas de las figuras que éste había pintado en la C'Anna. En realidad, esta pintura, cuya realización se dilató durante más de veinte años, responde en su resultado final a las preocupaciones artísticas de Tiziano de mediados de la década de los treinta más que a las de los años en que inició la obra.

Tampoco podría considerársele como un pintor conservador en la serie de los *Emperadores* de Mantua y en la *Anunciación* (1537) pintada para la iglesia de Santa Maria degli Angeli de Murano, pero regalada después por el propio artista a la emperatriz Isabel de Portugal cuando las monjas se negaron a pagar el precio pedido por el pintor. Sin embargo, prácticamente todas las obras de finales de los años

La alocución del Marqués del Vasto, 1539-1540, Madrid, Museo del Prado





Dos obras de Tiziano con el mismo título: *La coronación de espinas.* La de arriba fue pintada en los años 40 y la de la derecha hacia el final de su vida (París, Museo del Louvre, y Munich, Alte Pinakotek, respectivamente)

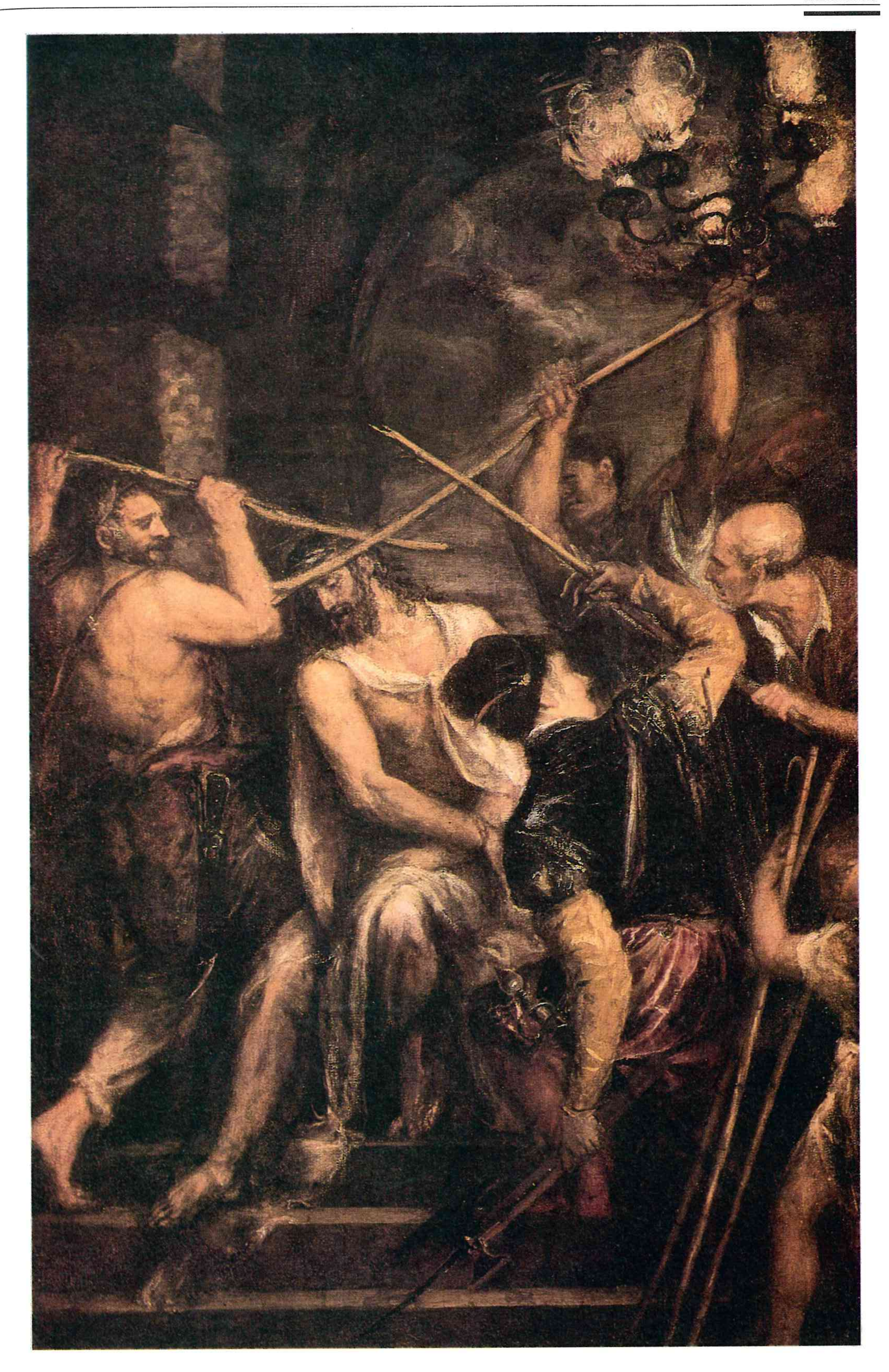
treinta en las que Tiziano se planteó *problemas modernos* se destruyeron en fechas muy tempranas y por eso a menudo se tiende a subestimar su importancia, aunque todas ellas se conozcan a través de copias o grabados.

En los tres casos que acabamos de mencionar, Tiziano había creado unas formas plásticas sumamente vigorosas y se había interesado especialmente por producir efectos dramáticos, que en el cuadro de Murano dependían de esa *lume fulgurante* alabada por Aretino y en *La batalla de Cadore* de la tensión entre espacios muy llenos y espacios vacíos y del profundo dinamismo interno que agitaba toda la escena.

Venecia y la pintura centroitaliana

Pordenone y Giulio Romano habían sido dos estímulos continuos para Tiziano. Con Pordenone había competido para el *Retablo de San Pedro Mártir*, y su pintura fue un reto constante durante toda la década siguiente hasta su muerte en 1539; con Giulio Romano, a quien retrató en una ocasión (hacia 1536-1538, Londres, colección privada), había coincidido varias durante sus estancias en la corte de Mantua —al menos siete en toda la década—, y había tenido ocasión de ver sus obras en el Palazzo del Te.

Pero no fueron éstos los únicos cauces a través de los cuales Tiziano entró en contacto con el desarrollo del arte romano y centro italiano, que sería absolutamente fundamental en su pintura a partir de este momento. La presencia en Venecia de Francesco Salviati (1510-1563) y Giovanni da Udine (1487-1564), llamados por el cardenal Grimani para decorar su palacio en Santa Maria Formosa, y la de Giorgio Vasari (1511-1574) en 1541, invitado por Aretino, le permitieron conocer lo que estaban haciendo otros pintores en Florencia

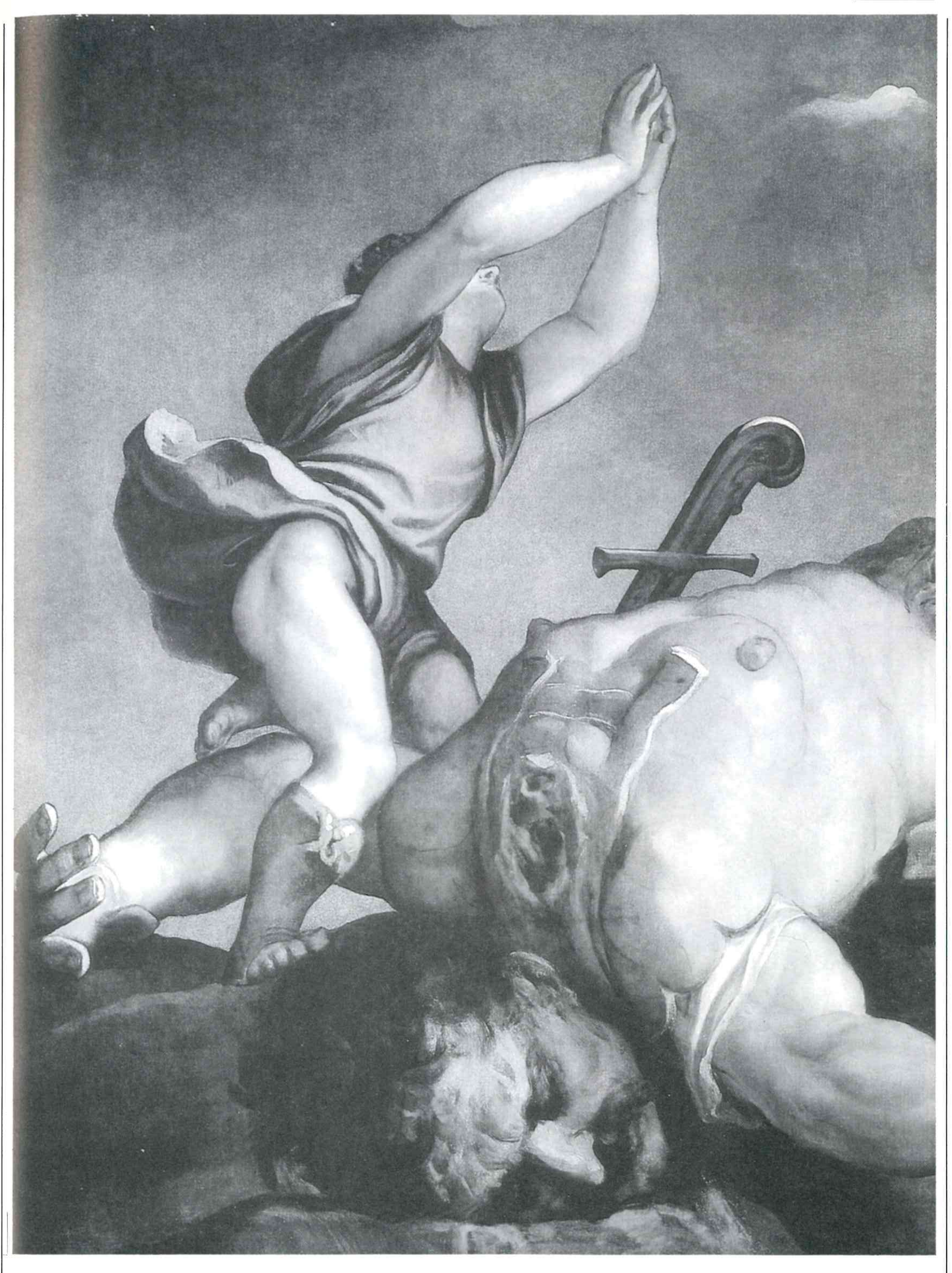


y en Roma. Gracias a la suma de todas estas influencias, que se hacen sentir en todos los aspectos de la vida artística de la ciudad —véase, por ejemplo, su impacto en las *cantorias* (1537-1544, Venecia, basílica de San Marcos) de Jacopo Sansovino (1486-1570), en Schiavone (hacia 1510-1573), verdadero introductor en Venecia del manierismo propiamente dicho, o en Tintoretto (1518-1594), que instala su propio taller en estas fechas—, la pintura de Tiziano, que desde el *Retablo de Brescia* no había dejado de recibir estímulos formales de Miguel Angel, abandona definitivamente esa fase conservadora por la que acababa de atravesar y retoma otra vez los problemas más modernos que se estaban planteando en el arte italiano de aquellos años, sin renunciar por ello a la riqueza de la luz y el color, que, aunque se modifiquen, seguirán siendo la base de su pintura.

Y no podía renunciar a ellos, porque él entendía el mundo en términos de luz y color. Quizá la mejor traducción en palabras de la percepción del mundo de Tiziano —que él supo comunicar a sus amigos— se encuentre en una carta que le escribió el Aretino en mayo de 1544 describiéndole el cielo de Venecia visto un atardecer a través de su ventana como si fuera una de sus pinturas: *No había estado desde que Dios lo creó tan embellecido con un cuadro tan hermoso de luz y sombras; y el aire era de esos que te envidian porque no pueden ser como a ti te gustaría describirlo. Visualízalo mientras te lo describo. Primero las casas que aunque de piedra de verdad parecían estar hechas de materiales artificiales. Y luego imagina el aire como lo percibí, en algunos lugares puro y vívido; en otros turbio y embotado. Considera también la maravillosa vista de las nubes hechas de humedad condensada, que en la visión principal estaban o bien cercanas a los tejados de los edificios, o casi en el horizonte; y a la derecha todo estaba en sombras de negro grisáceo fundiéndose unas con otras. Me sorprendió verdaderamente el variado color que exhibían. La más cercana ardía con las llamas del fuego solar, y la más lejana, peor iluminada, enrojecía con la brillantez del bermellón. ¡Oh!, qué hermosos toques aplicó el pincel de la naturaleza para trasladar el aire hacia atrás, separándolo de los palacios de la misma manera que lo hace Tiziano en sus paisajes. En algún lugar aparecía un azul verdoso y en otros un verde azulado, verdaderamente hecho por las fantasías de la Naturaleza, maestra de maestros. Con luces y oscuridades empujó al fondo y trajo a primer plano lo que escogió recoger y rechazar, de manera que yo sé que tu pincel es temple de su temple y exclama tres o cuatro veces: ¡Oh, Tiziano, dónde estás ahora! Por mi fe, si hubieras pintado lo que te describo, hubieras provocado en la gente el mismo estupor que me confundió a mí; y mientras contemplaba lo que te he descrito albergué el dolor de que la maravilla de tal cuadro no durara más.*

La *Alocución del marqués del Vasto*

En enero de 1539 don Alfonso Avalos, marqués del Vasto, se encontraba en Venecia para asistir, en representación del emperador, a la elección de un nuevo Dux, y fue, probablemente, en ese momento

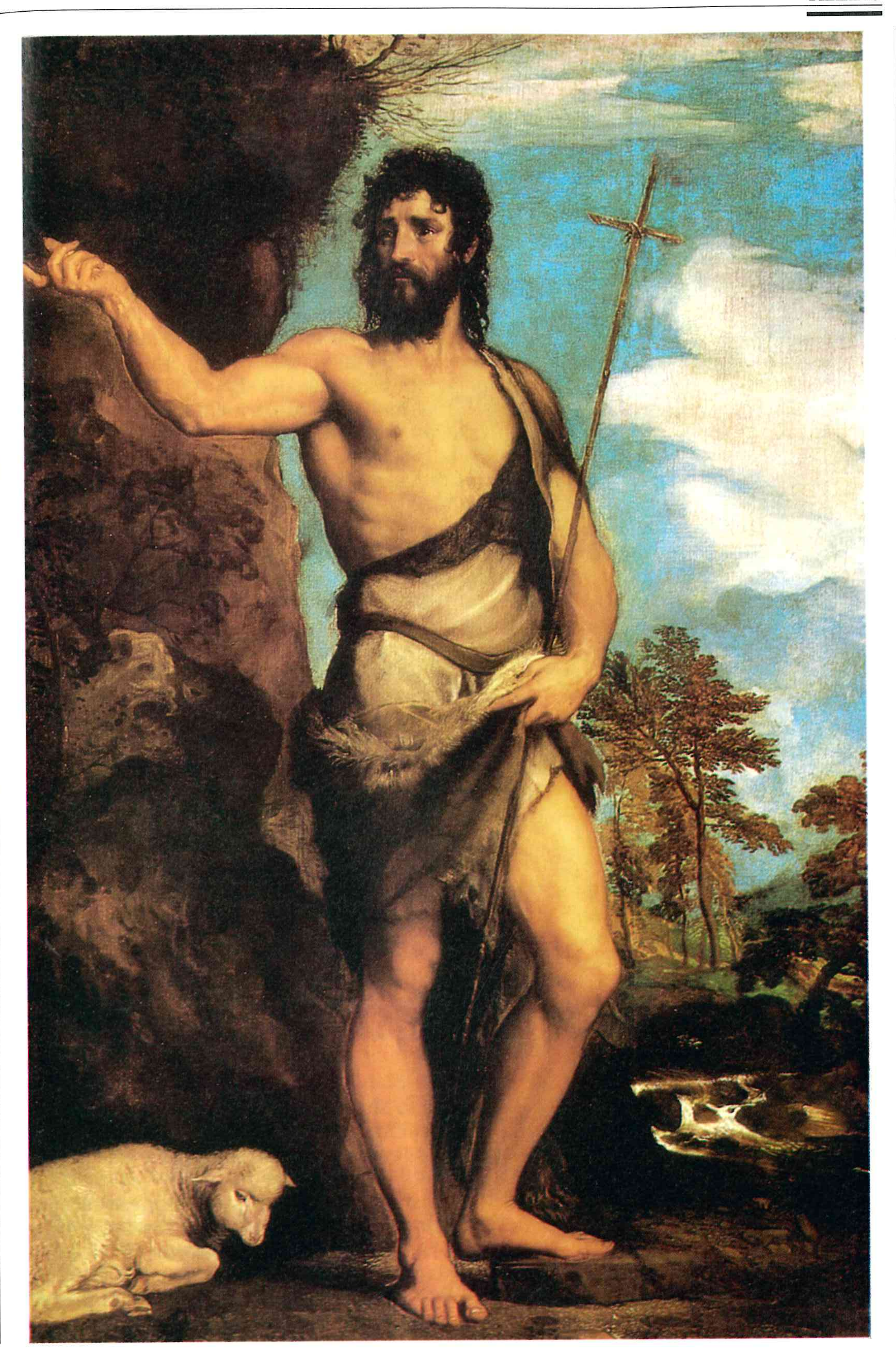


Triunfo de David, **1542-1544, Venecia, Basílica de Santa María della Salute**

cuando encargó al pintor un retrato para el que le dio como modelo una medalla del emperador Gordiano III representando la arenga de Augusto.

A pesar del pequeño tamaño y el carácter popular de la medalla





que le servía de pie forzado, Tiziano no tuvo ninguna dificultad para hacer de *La alocución del marqués del Vasto* (1539-1540, Madrid, Museo del Prado) un cuadro absolutamente monumental. Un cuadro, además, en el que su clasicismo —entendiendo por tal exclusivamente su relación con el arte de la antigüedad— entra en una nueva fase. Ahora, simplemente, Tiziano —y será él el primero en hacerlo— adaptará las fórmulas del arte clásico a sus propias necesidades narrativas, en vez de intentar darles un aire clásico a base de introducir fragmentos arqueológicos o vestir a sus personajes con armaduras antiguas.

De tal manera que en lugar de encontrarnos ante un general del siglo XVI travestido en divinidad clásica —como había hecho Montorsoli (1507-1563) con Andrea Doria en su estatua genovesa— lo que aquí tenemos, en realidad, es a un verdadero emperador romano representado en el papel de un personaje del siglo XVI. Y esta actitud de Tiziano hacia el pasado es fundamental para entender, sobre todo a partir de ahora, su relación con la antigüedad: a él nunca le interesó representar el pasado por el pasado, ni nada le resultó más extraño que el prurito de exactitud arqueológica que sintieron tantos artistas contemporáneos suyos; lo que a él verdaderamente le preocupó toda su vida fue trasplantar los modelos clásicos al mundo moderno (Panofsky, 1969).

El marqués está representado de pie, en compañía de su hijo, que le sostiene el casco, arengando a sus tropas con un gesto cuya retórica subraya recortando el brazo y el bastón de mando del general contra un cielo vacío, sobre el que se recorta también, con ciertos tintes amenazadores para el marqués, la pica de un lansquenete. El momento y el gesto son importantes —y por eso el interés del comitente en suministrar un modelo muy concreto—, pues del Vasto quería que se recordase, precisamente, ese episodio de la campaña contra los turcos en que él, con su elocuencia, había logrado convertir en victoria lo que prometía ser un total desastre militar cuando sus tropas amenazaron con un motín.

***Ultima Cena*, 1542, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche (página 78). *San Juan Bautista*, hacia 1542, Venecia, Galleria dell'Academia (página 79)**

El cuadro no suponía una novedad absoluta sólo en el terreno iconográfico; también en el plástico. El cuadro está lleno de tensiones desacostumbradas que lo alejan del mesurado equilibrio en que se había movido su arte en los años inmediatos. Tensión entre los dos personajes principales y la multitud de soldados, representados tan sólo mediante los lansquenetes del primer plano —de los que realmente sólo se ve a uno— y el bosque de picas que se pierde en la lejanía. Tensión entre los colores inarmónicos, verdes, rojos, azules y blancos, reunidos en un extraño ensamblaje que refuerza el contenido dramático de la escena.

Tensión entre el primer plano, excesivamente próximo al espectador de cuyo propio espacio surgen los primeros soldados, y el fondo, que no sólo no se relacionan ya a través de una calculada división en planos desarrollados en profundidad sino que lo hacen de forma abrupta.

Y tensión, también, entre el espacio en que se concentran las figuras, sobre el que descansa toda la plasticidad del cuadro, y el luminoso vacío atmosférico del cielo sobre el que se recortan los elementos claves del cuadro —la mano y el bastón del general, la pica del lansquenete—, germen de futuras soluciones en su pintura posterior (Ballarin, 1968).

La coronación de espinas

La influencia de Giulio Romano había sido fundamental en la serie de los *Emperadores* y volvería a serlo en *La coronación de espinas* (1540-1541, París, Museo del Louvre), pintada para la iglesia de Santa Maria delle Grazie de Milán. Su punto de partida fue doble: la xilografía de Durero y el fresco que con el mismo tema (Milán, Pinacoteca Ambrosiana) había pintado Bernardino Luini (hacia 1490-1532) en el oratorio de la Cofradía de la Santa Corona, que era el comitente del cuadro de Tiziano. De Durero tomó el número de personajes y de Luini la disposición del Cristo sentado en lo alto de tres escalones por los que ascienden los verdugos; sin embargo, la violencia absoluta con que los sayones clavan, a bastonazos, la corona de espinas sobre la cabeza del Salvador procede de los *Titanes* (1532-1534, Mantua, Palazzo del Te) pintados por Giulio Romano. De él proceden también lo retórico de las actitudes y la fuerza plástica de los personajes, así como la opresiva arquitectura de sillares rústicos que un busto de Tiberio identifica como un tribunal de justicia.

Y con las de Giulio Romano, las influencias de Miguel Angel y de la escultura clásica. En este caso concreto Tiziano se inspira, para el verdugo de la izquierda, en la escultura de un *bárbaro* conservada en Mantua y vuelve a tomar, una vez más, al *Laocoonte* como modelo, esta vez para su Cristo; pero con un sentido completamente distinto a como lo había hecho en el *Retablo de Brescia* o en *Baco y Ariadna*. Ahora le interesa menos la potencia escultórica del grupo helenístico que su fuerza expresiva y patética, su condición de paradigma de la figura sufriente por excelencia, subrayada por el nuevo empleo que hace aquí de la luz y el color. A diferencia de la relación que se establecía entre ellos en sus pinturas inmediatamente anteriores, en vez de nutrirlo, la luz parece resbalar sobre el color; por eso *La coronación de espinas*, aunque puede resultar *una obra estridente y forzada, es una experiencia fundamental, pues únicamente a través de ella Tiziano podía llegar a desintegrar la forma en una luminosidad cromática que se convertiría en la base del mágico último período de su estilo* (Pallucchini, 1969).

El colosalismo de las figuras y la desmesura de sus gestos dan a la serie una gran intensidad dramática

Los techos de Santa María en Isola y San Juan Bautista

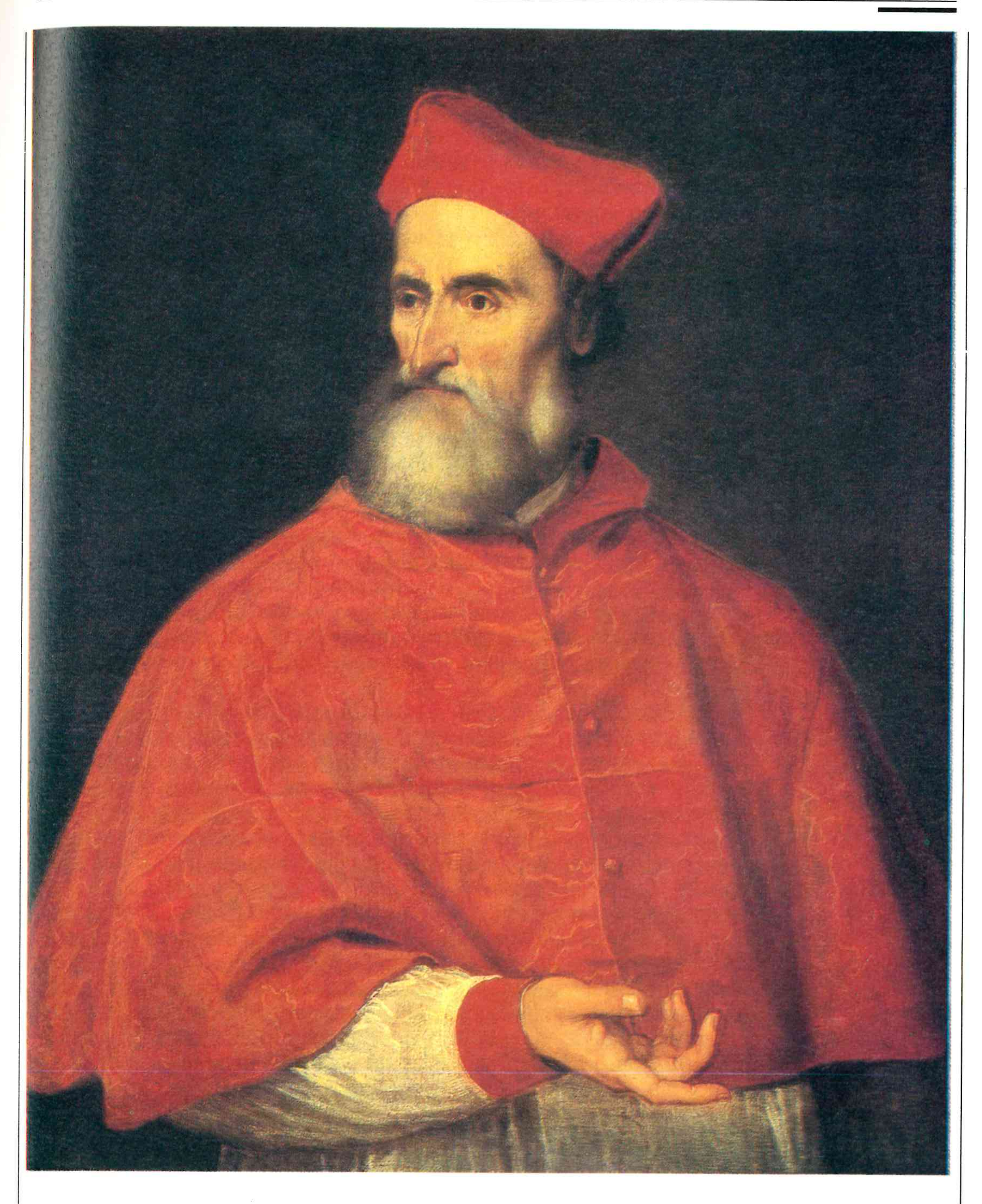
El inicio de los años cuarenta supuso el momento álgido de romanismo en él, y es justo entonces cuando pinta el techo de la iglesia de Santa María en Isola, que se había quedado sin realizar cuando Vasari, quien había recibido el encargo original, abandonó la ciudad. Vasari había hecho algunos dibujos previos, pero Tiziano, que desarrolló una idea completamente original, no los aprovechó en absoluto. Además, los tres lienzos de Tiziano, el *Triunfo de David*, el *Sacrificio de Isaac* y la *Muerte de Abel* (1542-1544, Venecia, basílica Santa Maria della Salute), tres prefiguraciones del sacrificio de Cristo, son un auténtico muestrario de las influencias a que estaba sometido el pintor: el arte clásico —Laocoonte, a quien reconocemos, una vez más, en la figura de Abraham, y Egisto, en la de Goliath—, las pinturas de Pordenone en el claustro de la iglesia veneciana de San Este-



Paulo III, 1543, Nápoles, Gallerie Nazionali di Capodimonte

ban (1532, destruidas) y las de Corregio en la cúpula de la iglesia de San Juan Evangelista en Parma (1520-1521), más próximas a la tradición véneta, y, desde luego, también las figuras colosales que Giulio Romano había creado en Mantua.

Era una de las pocas ocasiones en que se había inspirado en el Antiguo Testamento —anteriormente sólo el *Juicio de Salomón* (destruido) y *Tobías y el ángel* (1507, Venecia, Galleria dell'Accade-



Pietro Bembo, **1539, Washington, National Gallery**

mia)— y buscó en él algunos de los pasajes más susceptibles de una interpretación dramática, que resolvió con una intensificación atípica de las emociones, muy en consonancia con sus preocupaciones actuales: por ejemplo, en el impacto terrible que produce en el espectador el gigantesco cuerpo degollado, colocado en un obsesivo primerísimo plano; por ejemplo, en la saña con que hace que Caín siga golpeando a su hermano después de haberle derribado ya por tierra.

La moda de los techos pintados, introducida por Pordenone a mediados de la década de los treinta en la Scuola de San Francesco, era relativamente nueva en Venecia. Aún no había una tradición fuerte, como la habrá muy poco tiempo después, y Tiziano se remite para los suyos a un doble modelo: por un lado, el de Mantegna y Corregio, que había encontrado en sus atrevidas perspectivas de *sotto in sù* una fórmula adecuada para este tipo de obras; por el otro, el de Miguel Angel, que, en la segunda sección del techo de la Capilla Sixtina había sabido conectar entre sí las composiciones de las diferentes escenas a través de un poderoso movimiento de zig-zag que las recorre todas ellas.

Y, exactamente, esto será lo que haga Tiziano que, calculando la existencia de un punto de vista único para los tres lienzos, organizó el primero de ellos en una violenta diagonal que recorre el cuadro de izquierda a derecha, dirigiéndola en dirección opuesta en el segundo para volver a invertir nuevamente su sentido en el tercero; de esta manera las tres escenas participan de un mismo movimiento general y el conjunto de una unidad dramática, que culmina en ese rompiente de luz celestial hacia el que alza sus manos David en señal de agradecimiento por su triunfo.

El colosalismo de las figuras y la desmesura de sus gestos dan a la serie una intensidad dramática que aún resalta más lo atrevido de los escorzos y de la perspectiva utilizada por Tiziano. Una perspectiva de *sotto in sù* que, aunque resultaba muy adecuada al destino de los cuadros, no puede explicarse únicamente en función suya, pues no la empleó siempre que tuvo que enfrentarse al problema de decorar un techo.

La crisis manierista *había afectado a la pintura religiosa de Tiziano, pero no a su concepción del retrato*

La utilizó, sí, en la *Visión de San Juan Evangelista* (1541-1544, Washington, National Gallery of Art), pintada para la iglesia de San Juan Bautista y muy emparentada también con la cúpula de Corregio en la iglesia de San Juan Bautista en Parma; pero no la empleó, en cambio, ni en la *Alegoría de la Sabiduría* (hacia 1559, Venecia, Biblioteca Marciana) pintada para la Biblioteca Marciana ni en las pinturas realizadas en la Signoria de Brescia (1568), destruidas pero conocidas a través de grabados.

A través del encendido elogio que hace Vasari (1568) de estas pinturas, en las que alaba la dificultad con que Tiziano superó los problemas de perspectiva, nos indica tanto la proximidad a la pintura romanista que había alcanzado Tiziano, como la incapacidad del crítico para darse cuenta de las novedades que estaba empezando a introducir en el tratamiento de la luz, especialmente notables en el *Triunfo de David* pero a las que no hace ninguna referencia.

El *Ecce Homo* y otras pinturas religiosas

En 1538 Tiziano terminaba *la Presentación en el Templo* y cinco años después hacía lo propio con el *Ecce Homo* (1543, Viena Kunsthistorisches Museum). La simple comparación entre los dos cuadros, en el fondo ciertamente muy parecidos en su estructura, permite valorar el inmenso camino que, en muy poco tiempo, había recorrido su pintura.

En ambos casos se trata de grandes composiciones de formato ho-

rizontal, organizadas por una estructura arquitectónica en la que una elevada escalinata, sobre la que se disponen todos los protagonistas de la historia, desempeña una función fundamental en la distribución de los grupos. Sin embargo, todo el parecido entre ambas obras, que incluían, las dos, un elevado número de personajes reducidos al simple papel de espectadores pasivos, acaba aquí. En el cuadro del museo de Viena el orden relajado de la tela veneciana se ha visto sustituido por una concentración dramática; los grupos de personajes, más rigurosamente ordenados en la *Presentación*, forman aquí grupos mucho más compactos y movidos, los gestos son mucho más retóricos, e, incluso la propia arquitectura se ha vuelto mucho más expresiva. Y, por supuesto, el color asume en el *Ecce Homo* un papel que no tenía en el cuadro anterior: el contraste entre el azul de la túnica del pretor y el rojo del vestido del fariseo y la blancura restallante del traje de la joven que se encuentra inmediatamente a su lado, subrayan la tensión dramática de todo el conjunto. Algo a lo que contribuye también el hecho que supone en este cuadro la ruptura con el convencionalismo de lectura, de izquierda a derecha, que aquí queda invertido.

El *Ecce Homo* decoraba uno de los muros del salón principal de la casa de Giovanni Anna, para donde el comerciante flamenco le había encargado otro cuadro con el que debía formar pareja, al que quizá pertenezca, como el único fragmento superviviente, la *Crucifixión* de la Pinacoteca de Bolonia, en el que aprovecha los efectos dramáticos de la luminosidad radiante que emana de la figura del Cristo y las posibilidades de una composición organizada diagonalmente en profundidad.

De estas fechas data el conocido retrato de su amigo Pietro Bembo

Este tipo de composición lo emplea también en la *Ultima Cena* (1542, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche), para el estandarte de la Cofradía del Corpus Christi, donde se aparta decidamente del modelo frontal de Leonardo que él había seguido en su *Cena con los discípulos de Emaús* (hacia 1535-1540, París, Musée du Louvre y hacia 1542, Dublín, National Gallery of Ireland), para insertar, en el formato vertical que le venía impuesto, la composición en sentido transversal inspirándose, quizá, en un grabado de la *Pequeña Pasión* de Durero (Gould, 1970). Una novedad compositiva ésta que influirá poderosamente en Tintoretto.

De estos años son también dos retablos de no muy grandes dimensiones: el de *San Juan Bautista* (hacia 1542, Venecia, Galleria dell'Academia) y el de *Tobías y el Angel* (hacia 1543, Venecia, iglesia de San Marziale).

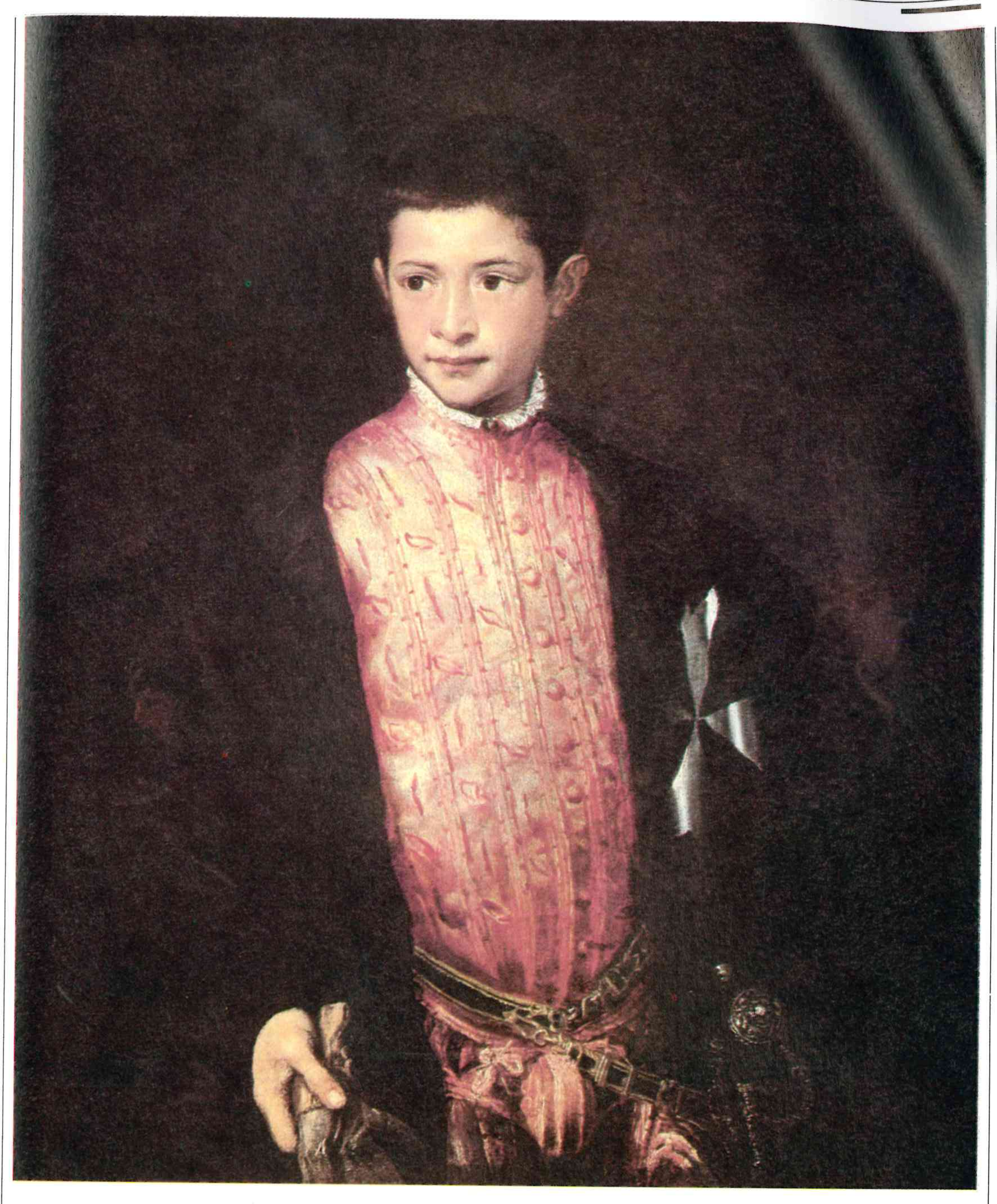
Los dos contienen un número muy reducido de figuras —el primero tan sólo una— de tamaño natural e interpretadas de manera monumental, pues con su estatura y su colocación en un primerísimo plano, recortando sus cabezas contra el cielo, llenan por completo todo el espacio del cuadro, manteniendo relaciones muy estrechas con otras producciones suyas del mismo periodo; por ejemplo, el *San Juan Bautista* —cuyo carácter escultórico está inspirado en el *Cristo resucitado* (1521, Roma, Iglesia de Santa Maria sopra Minerva) de Miguel Angel— se encuentra muy próximo a *La alocución del marqués del Vasto:* por el gesto retórico de la mano, por el contraste que hay en él entre el primer plano, ocupado por la pared rocosa y el vacío del cielo contra el que se destaca, y por la forma vertiginosa de solucionar el paso entre el primer plano y el fondo.

Pietro Aretino, 1545, Florencia, Galleria Palatina



Los retratos

La *crisis manierista* había afectado profundamente a la pintura religiosa de Tiziano, pero tendrá un efecto mucho menor sobre su concepción del retrato, aunque por los mismos años ésta sea objeto de un profundo replanteamiento (Pallucchini, 1969). En la pintura religiosa, este cambio de estilo se tradujo, fundamentalmente, en un notable aumento de la carga retórica y expresiva de la historia, y en este terreno, ya desde la serie de los *Emperadores* y el retrato de *Francesco della Rovere*, se había producido en sus retratos un deslizamiento similar hacia los excesos retóricos, que alcanzan momentos álgidos en la *Alocución del marqués del Vasto* y en el retrato del *Aretino* (1544, Florencia, Galleria Palatina). Pero quizá no sea esto tan importante como la nueva aproximación que va a tener a sus modelos, mucho más objetiva y penetrante psicológicamente, y la inserción más profunda de la figura en su ambiente que va a conseguir, que junto a una técnica de ejecución muy rápida, que le permite representar a sus modelos como si hubieran sido sorprendidos por él en lugar de



Ranuccio Farnese, 1542, Washington, National Gallery

estar posando, inauguran uno de los periodos más fecundos en su producción del retrato.

De estas fechas datan el retrato de su amigo *Pietro Bembo* (1539, Washington, National Gallery), el del *Dux Andrea Griti* (1540, Washington, National Gallery), el de *Don Diego Hurtado de Mendoza* (1541, Florencia, Galleria Palatina), uno de los pocos que hace de cuerpo entero a personas no reales, el de *Clarice Strozzi* (1542, Berlín, Staatliche Museen), que Aretino consideraba *merecía ser colocada por delante de cuantas pinturas hayan sido hechas jamás*, y

el del *Joven inglés* (hacia 1545, Florencia, Galleria Palatina) que se ha identificado con Ippolito Riminaldi, un célebre jurista de la corte de Ferrara.

En 1542 retrató también, a su paso por Venecia, a *Ranuccio Farnese* (1542, Washington, National Gallery), estableciendo así el primer contacto del pintor con tan poderosa familia, cuya protección para el pintor —que esperaba conseguir un beneficio eclesiástico, el de la Abadía de San Pietro in Colle, muy próxima a su villa de Col di Manza, para su hijo Pomponio— fue cuidadosamente trabajada por sus amigos Bembo y Aretino. Con éxito, pues en abril del año siguiente, y tras admirar complacido el retrato de su sobrino, Paulo III le cursaba una invitación formal para que viajara a su encuentro en Ferrara con el fin de hacerle el suyo. Y no podía considerarse como una mera coincidencia el hecho de que el papa eligiera para este menester al artista preferido por el emperador, con quien iba a encontrarse ahora una vez más y recibir de su parte el encargo de un retrato de la emperatriz.

El primero de los dos retratos que le hizo a *Paulo III* (1543, Nápoles, Gallerie Nazionali di Capodimonti) continúa el modelo —de tres cuartos y sentado— establecido por Rafael en el de *Julio II* (1512, Florencia, Galleria degli Uffizi) —copiado más tarde por el propio Tiziano para Guidobaldo della Rovere— y Sebastiano del Piombo, sólo que con una fuerza cromática y una agudeza psicológica totalmente nuevas (Pope Hennessy, 1985).

Dos años después, el papa volvería a repetir su invitación, esta vez para que se trasladara a Roma.

El propio escritor consideraba su retrato como una terrible maravilla

El retrato del Aretino

Entre medias de ambos retratos, Tiziano consigue una de sus obras maestras con el retrato del *Aretino* (1545, Florencia, Galleria Palatina), uno de los personajes más temidos, por lo afilado de su pluma, de todo el siglo, cuya temible reputación refleja su famoso epitafio:

Questo è Pietro Aretino, poetà Tosco,
che d'ogni disse male, ecceto che di Dio;
scudandosi con dir, non lo conosco.
(Aquí yace Pietro Aretino, poeta toscano,
que habló mal de todos, excepto de Dios;
de lo que se excusaba diciendo, no le conozco).

Tiziano y Aretino se conocieron cuando éste y Sansovino llegaron a Venecia en 1527. Desde entonces los tres entablaron una sólida amistad que duró toda su vida. En Aretino, Tiziano encontró una sensibilidad similar, un magnífico crítico entusiasta de su pintura, como demuestra la carta antes citada, y un eficaz propagandista de su pintura pues *hizo conocer su nombre tan lejos como llegó su pluma, y sobre todo a los príncipes más importantes* de la tierra, como escribió Vasari (1568), que consideraba al escritor el responsable directo de los primeros contactos del pintor con Carlos V y con el duque de Urbino.

Al menos en seis ocasiones le representó Tiziano, dos bajo el aspecto de alguno de los personajes de sus cuadros —como un soldado en *La alocución del marqués del Vasto* y como Pilatos en el *Ecce Homo*— y cuatro en retratos independientes de los que sólo se conservan dos (1545, Florencia, Galleria Palatina y hacia 1548, Nueva York, Frick Collection), no siendo unánimemente aceptado por la crítica el último de ellos.

En cualquier caso, el mejor es el del Palacio Pitti, en el que sabe captar a la perfección la compleja personalidad de su modelo y reflejar, además, el ideal de la verdadera grandeza romana sobre el que el escritor se había querido modelar a sí mismo, asumiendo de una forma muy profunda el ejemplo de los retratos clásicos, griegos y romanos (Saxl, 1989).

El propio escritor consideraba su retrato como *una terrible maravilla*, pues el retrato *respira, palpita y agita su espíritu como lo hago yo al vivir*, aunque de alguna manera lamente, quizá como un eco de su formación romana que no habían logrado borrar por completo su larga estancia en la ciudad y su estrecho contacto con Tiziano, que el retrato *está más esbozado que acabado* refiriéndose a la forma abocetada en que está resuelto el traje.

Refiriéndose al mismo cuadro, en una carta escrita algunos meses más tarde, quizá molesto porque el artista no le había pintado un retrato de Giovanni de las Bandas Negras por el que sentía un gran interés, hace unos comentarios sarcásticos, muy interesantes respecto a la personalidad de Tiziano y a su proverbial amor hacia el dinero: *si le hubiera pagado más escudos por él, las telas serían mucho más brillantes y suaves, dando la auténtica sensación, de seda, terciopelo y brocado.*

El pintor cuidó mucho sus asuntos económicos y consiguió acumular mercedes y pensiones

Efectivamente, el pintor —sin llegar a ser el avaro terrible bajo cuyos rasgos le representó Jacopo Bassano (1510/8-1592) en *La Purificación del Templo* (Londres, National Gallery)— cuidó mucho sus asuntos económicos y consiguió acumular, como ningún otro artista de su tiempo, mercedes y pensiones, algunas tan difíciles de conseguir que en ocasiones se aludió a ellas maliciosamente diciendo que eran *passione piuttosto che pensione* (pasiones más que pensiones). Por eso buscó con tanto empeño encontrar sus clientes entre quienes, como Carlos V, Felipe II o Paulo III, podían concederle beneficios y recompensas, aparte de que en algunos casos —en Alfonso de Este o en Felipe II— encontrara en ellos una libertad que no estaban dispuestos a conceder a un artista otros clientes.

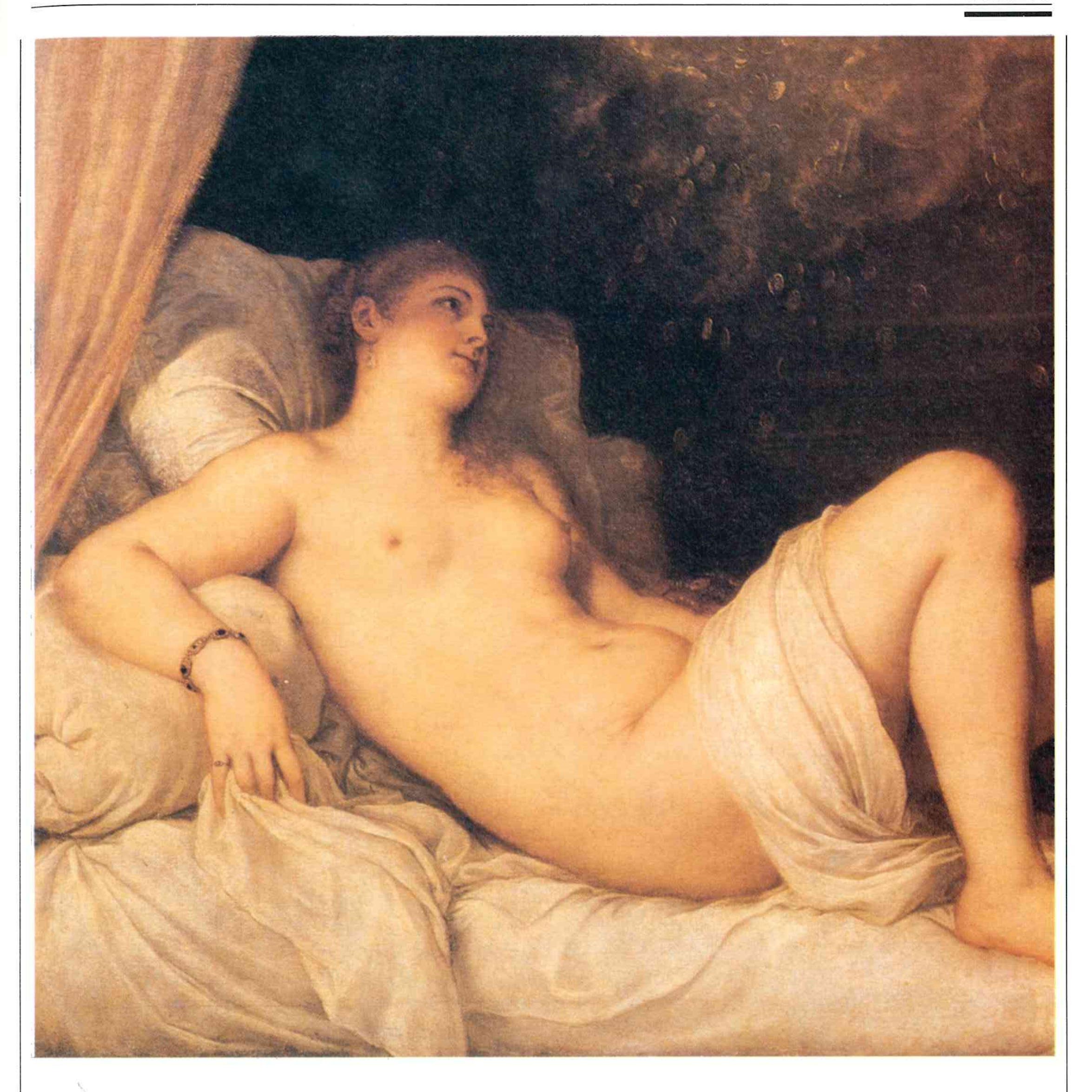
En cuanto se lo pudo permitir, y en esta época de su vida ya podía hacerlo, Tiziano fue muy selectivo con su clientela. No todos podían, aunque lo desearan —recordemos el soneto célebre de Gutierre de Cetina—, tener una obra suya o ser retratados por él. Y no sólo porque, como sostenía la teoría artística de su tiempo (Lomazzo, 1590), el retrato debiera considerarse patrimonio exclusivo de los miembros de la elite social e intelectual —los únicos que van a posar para él en estos años, aunque más tarde, y por razones de dinero, fuera menos exclusivo—, sino por simples cuestiones económicas: sus precios eran acordes a la valoración que él mismo hacía de su arte, y ésta era muy elevada. Una doble actitud, moral y crematística que Dolce (1557) elogiaba sobremanera en la medida que era una forma de dignificar su profesión.

En Roma y en Augsburgo

EN octubre de 1545, después de haber ido a Urbino para retratar a la *Duquesa Giulia de Varanna*, Tiziano se dirigió a Roma, aceptando la invitación del papa. La estancia en la ciudad, que culminó con la solemne concesión de la ciudadanía romana en el Capitolio fue un triunfo personal para el pintor, que estuvo alojado en el propio Vaticano, en el Belvedere, y recibió numerosos encargos, casi todos ellos retratos: el del *Cardenal Farnese* (1545-1546, Nápoles, Gallerie Nazionali di Capodimonte), el de *Pier Luigi Farnese* vestido con armadura (1546, Nápoles, Gallerie Nazionali di Capodimonte), siendo el más importante de todos el de *Paulo III con sus sobrinos Alejandro y Ottavio Farnese* (1546, Nápoles, Galerie Nazionali di Capodimonte).

Era éste un retrato múltiple, que aunque había ensayado años atrás en su *Concierto*, le va a interesar ahora especialmente porque, más que ningún otro, le permite entender el retrato, más que como una descripción del modelo, como *une tranche de vie* en el que éste ha sido sorprendido en un momento concreto de su actividad por el pintor. Concretamente en Roma hará dos así para los Farnese, y volverá a repetir el modelo en los años siguientes; los dos para los Farnese fueron uno, desaparecido, de *Paulo III y Pier Luigi Farnese*, y éste en el que los tres personajes que aparecen en el cuadro no se encuentran meramente yuxtapuestos, sino que comparten una acción común: ese intercambio de palabras entre el papa Paulo III que clava sus garras, más que dedos, en el brazo de su sillón y su sobrino Ottaviano que se inclina hacia él, todo ello en presencia de Alejandro Farnese que observa la escena.

Su modelo, una vez más, era otro retrato, también triple, de Rafael, el de *León X con Giulio de Medici y Luigi de'Rossi* (1518-1519, Florencia, Galleria degli Uffizi). Sin embargo, entre ambos retratos hay exactamente la misma distancia que había dos años antes entre los de *Julio II* y *Paulo III:* una ausencia total de adulación y una profundidad psicológica que, con la imparcialidad de un testigo de la historia, dejan ver a las claras los profundos conflictos que, enfrentando a los tres personajes del cuadro entre sí, iban a estallar poco tiempo después, hasta tal punto que el cuadro de Tiziano se ha convertido en una referencia inevitable para cuantos historiadores modernos han estudiado las intrigas de la corte de los Farnese. Comentando este cuadro Pope



Dánae (detalle), 1545-1546, Nápoles, Gallerie Nazionali di Capodimonte

Hennesy (1985) señala que *nunca antes se había representado a un papa como una figura senil manipulada por una familia servil.*

Miguel Angel y Tiziano. El dibujo y el color

El viaje a Roma era la meta soñada por cualquier artista del siglo XVI. Sin embargo, Tiziano, que visitó la ciudad por primera vez cuando pasaba ya de los sesenta años, no había sentido nunca esa necesidad; y si se decidió a hacer el viaje en aquel momento era porque quería asegurar definitivamente el beneficio de San Pietro in Colle para su hijo, un asunto en el que llevaba trabajando ya dos años sin éxito excesivo a pesar de haberse procurado las intercesiones de Aretino, Miguel Angel, Ranuccio y Alejandro Farnese y del que tampoco saldría más airoso en esta ocasión.

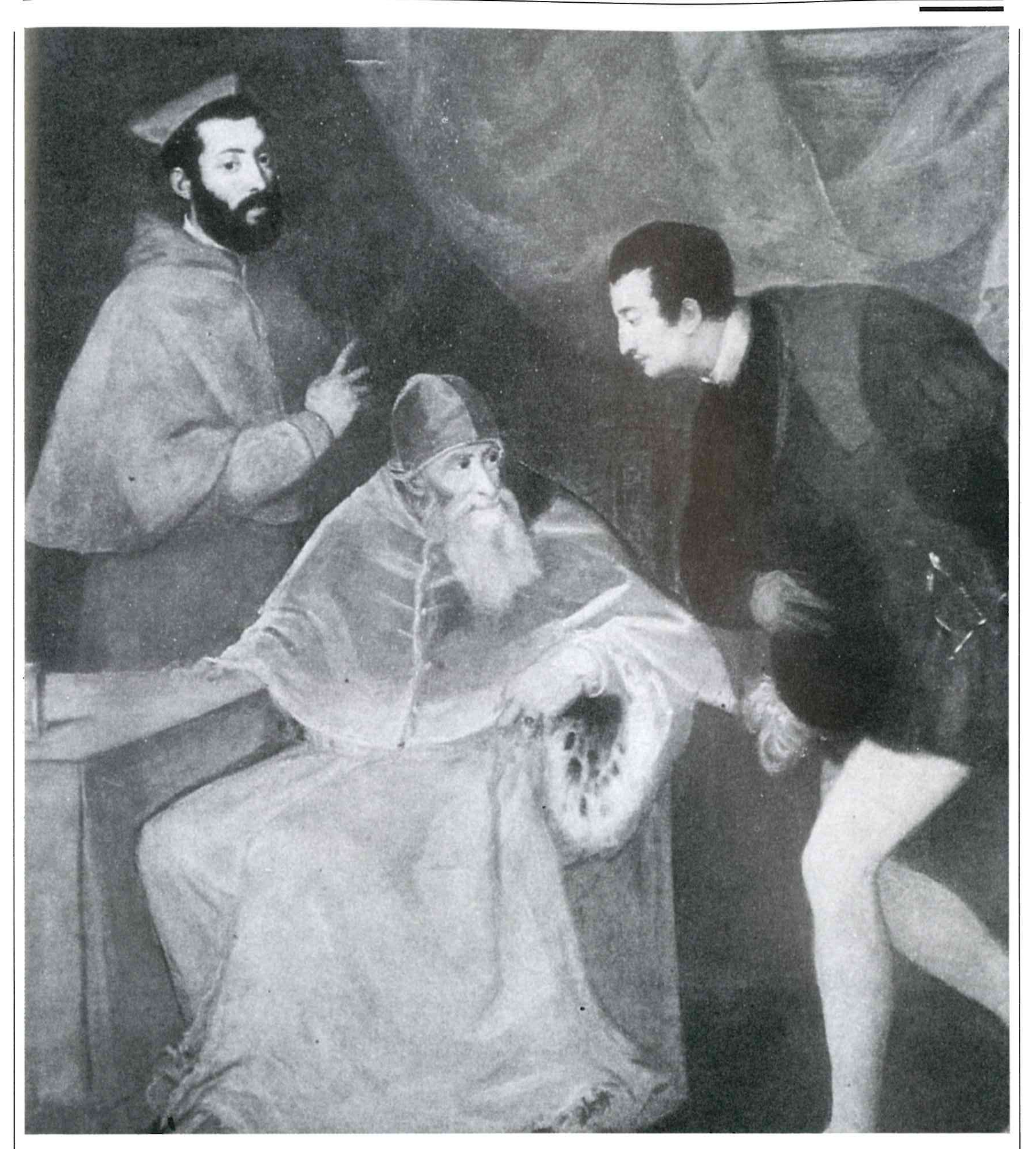
Desde Venecia, en los años anteriores, Tiziano había ido absorbiendo las novedades del mundo romano. La influencia de los modelos —o el diálogo con ellos— de Rafael y Miguel Angel la hemos encontrado presente desde que el pintor rompió sus lazos con el estilo de Giorgione; después el contacto con Pordenone y Giulio Romano y su estrecha amistad con Sansovino y Aretino le mantuvieron constantemente al tanto de cuanto se producía en la ciudad; noticias que renovaron más tarde Salviati y Vasari, que había llevado consigo, además, algunas copias de obras de su maestro. Tiziano, incluso, había llegado a aceptar en sus últimas obras el fermento manierista de la cultura romana contemporánea. Sólo que ahora tenía, por primera vez, la posibilidad de estudiar en directo las obras de Rafael y Miguel Angel.

Por tanto, no pudo cogerle por sorpresa el ambiente artístico que se respiraba en la ciudad, completamente dominado por Miguel Angel, que había terminado hacía muy poco tiempo *El Juicio Final* (1535-1541, Roma, Capilla Sixtina) y *La crucifixión de san Pedro* (1542-1545, Roma, Capilla Paolina). Ahora era el momento de confrontar sus dos maneras distintas de entender la pintura, y todos estaban deseando saber lo que iban a decir; desde el Aretino a quien *las horas se le hacían meses* esperando oír el juicio que su amigo se había formado de Miguel Angel y si le parecía superior o no a los antiguos, hasta Vasari, ansioso por saber lo que había parecido a su maestro la *Dánae* del veneciano.

Cuando, una tarde, Vasari y Miguel Angel fueron a visitar a Tiziano y vieron aquel cuadro, recién terminado, *al marcharse de allí Miguel Angel habló muy elogiosamente del oficio de Tiziano; dijo que le gustaba mucho su color y su estilo, pero que era una lástima que en Venecia los pintores no empezaran por aprender a dibujar bien y que no emplearan un sistema mejor. Pues, añadió, si a este hombre le ayudara tanto el conocimiento del dibujo como la naturaleza, sobre todo cuando pinta del natural, nadie podría llegar más lejos ni hacerlo mejor que él, pues tiene un espíritu magnífico y un estilo vivaz y encantador. Y efectivamente es así, porque quien no ha dibujado lo suficiente, y estudiado las mejores cosas de los antiguos y los modernos, no puede sólo con sus propias fuerzas aprovechar al máximo su talento ni embellecer las cosas que pintan del natural, dotándolas de esa gracia y perfección con la que el arte mejora a la naturaleza, que normalmente no suele ser perfecta en todas sus partes* (Vasari, 1568).

Para Vasari y Miguel Angel, que defendían las posiciones teóricas de la Toscana, la *invención*, que no podía comunicarse sino por el dibujo, era el elemento fundamental de la pintura. Para los venecianos, en cambio, que consideraban al color mucho más próximo a la naturaleza que el dibujo y consideraban que la perfecta imitación de ésta era la finalidad del arte, el color era muchísimo más importante. Y a partir de esta diferencia abismal entre los postulados iniciales de una y otra escuela, puede entenderse el juicio de Miguel Angel.

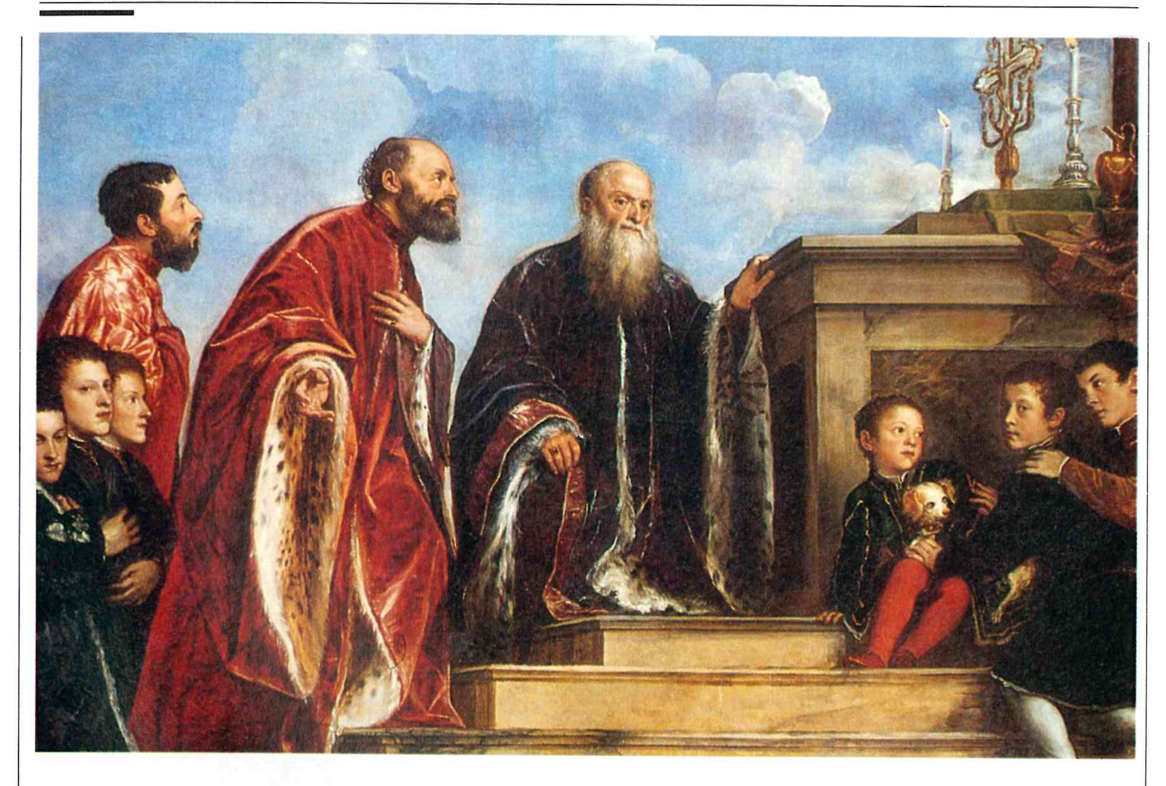
Así, mientras que para Dolce (1577) tan sólo Tiziano *se puede colocar en pie de igualdad con la naturaleza, de manera que cada una de sus figuras vive, respira y su carne se estremece debido a que no ha dado a sus obras gracia vana sino colores apropiados, ni ornatos afectados sino una firmeza magistral, ni nada grosero sino lo dulce y aterciopelado de la naturaleza*, para Miguel Angel —exactamente por las mismas razones— Tiziano era un



Paulo III con sus sobrinos Alejandro y Ottavio Farnese, **1546, Nápoles, Gallerie Nazionali di Capodimonti**

pintor excepcional por sus dotes que no podría llegar a alcanzar nunca la perfección absoluta por su concepto erróneo del valor del dibujo. Y la opinión de Miguel Angel no era privativa suya sino que recogía el sentir general de los artistas romanos. Incluso el de un veneciano, Sebastiano del Piombo, que había intentado la empresa imposible, pero soñada por todos como el culmen de la perfección pictórica, de combinar la pintura veneciana con el dibujo miguelangelesco.

Rememorando los días en que ambos estudiaban juntos en Venecia, Sebastiano le dijo una vez a Vasari que *teniendo en cuenta su increíble facilidad para el color, si Tiziano hubiera estado en Roma en aquellos días, si hubiera visto las obras de Miguel Angel, las de Rafael y las estatuas antiguas, y si hubiera aprendido*



Retrato votivo de la familia Vendramin, 1547, Londres, National Gallery

a dibujar, habría podido llegar a hacer cosas absolutamente extraordinarias, y que aunque merecía que se le tuviera como el mejor y más grande imitador de la Naturaleza que, en materia de color, haya en nuestro tiempo, si hubiera contado con la base del dibujo habría podido igualar al de Urbino y al Buonarroti (Vasari, 1568).

Se entiende, pues, que cuando los pintores de la ciudad vieron un *Ecce Homo* regalado por Tiziano al papa no les *pareció que esta obra fuera tan excelente como otras muchas suyas, especialmente los retratos, quizá por que no le resultaba favorable la comparación con las cosas de Miguel Angel, Rafael, Polidoro y otros.* Sólo en el terreno del retrato, el único en el que *retratar del natural* podía considerarse un mérito, los romanos podían aceptar su pintura, y efectivamente eso fue lo que hicieron: salvo la *Dánae* (1545-1546, Nápoles, Gallerie Nazionali di Capodimonte) pintada para Alessandro Farnese, todos los encargos que recibió el pintor durante su estancia en la ciudad fueron retratos. Y esta también lo era, pues era una cortesana de la que se encontraba enamorado el cardenal quien se escondía tras el rostro de este personaje mitológico, cuyo erotismo había sido resaltado a propósito por el pintor hasta tal punto que *era capaz de meter el diablo en el cuerpo del cardenal San Silvestro y hacer que (la Venus de Urbino)... pareciera una teatina a su lado.*

Dánae

Si, a través de estos testimonios, estamos bastante bien informados de lo que sus contemporáneos pensaban de él y de cuál fue su



Dolorosa, hacia 1550, Madrid, Museo del Prado

reacción frente a la pintura que encarnaba, apenas si tenemos noticias de qué fue lo que pensó Tiziano de ellos. Pero, a juzgar por lo que hizo en la *Dánae* parece que, al contacto con aquel ambiente, se reforzó su propia concepción de la pintura que se hace menos plástica y más pictórica, inaugurando una nueva fase de esplendor cromático. Incluso teniendo en cuenta que su gama de colores se hace mucho más restringida de lo que lo había sido en años anteriores y que muestra cierta tendencia a la monocromía. Son tan sólo dos o tres en cada cuadro pero con una variedad de tonos casi infinita (Wilde, 1988). Y en este sentido, la *Dánae*, pintada en Roma y construida casi exclusivamente a base de rojo y verde oliva puede considerarse

un auténtico manifiesto de la concepción veneciana de la pintura.

Es bastante probable que Tiziano, como El Greco (1541-1614) algunos años más tarde, pudiera pensar que *Miguel Angel era un buen hombre que no sabía pintar*, lo que —*boutades* aparte— no impedía en absoluto que reconociese su absoluta genialidad como dibujante y escultor, sobre la que tanto había reflexionado en su propia pintura durante más de treinta años. No podía ser de otra manera, y la *Dánae* —cuyo modelo evidente es la *Leda* (1530) de Miguel Angel, que había podido conocer a través de la copia vendida por Vasari en Venecia— es una confrontación directa con el florentino en el terreno de la pintura: la recreación de una obra del florentino resuelta tan sólo a base de valores cromáticos, dejando de lado esa trasposición a la pintura de los valores plásticos del arte miguelangelesco que él mismo había intentado en tantas ocasiones, desde el ya antiguo *Retablo de Brescia* hasta el reciente *San Juan.*

La *Dánae* era también el primer encuentro de Tiziano con la mitología desde que realizara, veinte años atrás, las pinturas para la *Cámara de Alabastro* de Alfonso de Este y sería el punto de partida de la larga serie de *poesías* que, inspiradas en *Las metamorfosis* de Ovidio, pintará para Felipe II en los años siguientes.

Las antigüedades de Roma

Vasari explicaba el interés de los pintores venecianos por la belleza superficial de los colores y por la imitación de la naturaleza como la manera que tenían de ocultar los dos grandes defectos que, como escuela, poseían: su carencia de una base sólida como dibujantes y su desconocimiento —debido, incluso, a simples razones de tipo geográfico— de los modelos sublimes del arte romano, el antiguo y el moderno; e incluía a Tiziano en el saco. El viaje a Roma, la necesidad del viaje a Roma para cualquier pintor que quisiera alcanzar la perfección en su arte era un mito en el Renacimiento; un mito interiorizado que Vasari y quienes pensaban como él sostienen como un punto básico de su sistema al que los venecianos dan su propia respuesta. Y la dan, precisamente a través de Tiziano, a quien el hecho de no haber realizado tal periplo hasta una edad avanzada no le había impedido en absoluto alcanzar las cimas altas de la pintura. Así, al comentar *La Asunción* dei Frari, Dolce (1557) señala que *Tiziano, sin haber visto aún las antigüedades de Roma, que sirvieron de guía a todos los grandes pintores, sólo a través de lo que había descubierto en los cuadros de Giorgione, alcanzó la perfección de la pintura.*

Por supuesto, Vasari incluía en el saco a Tiziano, pero sin embargo su reproche no es cierto, pues, aunque es verdad que la mayor parte de los pintores venecianos no viajaron a Roma, en su ciudad se habían reunido importantes colecciones arqueológicas que ellos habían estudiado cuidadosamente durante años como demuestran tanto el libro de dibujos de Jacopo Bellini como el riguroso arqueologismo de la pintura de Mantegna. Vasari, como buen polemista interesado en defender sus propias tesis, exageraba: Tiziano conocía bastante bien el arte romano; el moderno y el antiguo. Había insertado fragmentos arqueológicos en sus cuadros, ya desde su primera obra conocida, el *Retrato votivo de Jacopo Pesaro;* había recreado famosas pinturas antiguas



desaparecidas; había tomado como modelo célebres esculturas clásicas y había adaptado esquemas compositivos procedentes de los viejos sarcófagos; en *El milagro del recién nacido* y en *La coronación de espinas* había sabido adaptar los símbolos de la justicia imperial pagana a un contexto cristiano; y en las *bacanales* de Ferrara había sido capaz de hacer revivir el verdadero espíritu de la antigüedad.

***La Emperatriz Isabel de Portugal*, 1545, Madrid, Museo del Prado**



***Carlos V en la batalla de Mühlberg*, 1548, Madrid, Museo del Prado**

Probablemente ningún artista de su tiempo fue capaz de acercarse a la Antigüedad desde tantos ángulos diferentes, ni entenderla con un grado de profundidad mayor. Lo que, sin embargo, nunca le interesó —o dejó de interesarle muy pronto— fue dirigir hacia ella una mirada de arqueólogo; y esto tampoco le va a interesar lo más mínimo cuando, ya muy mayor, visite Roma por primera vez.

Sabemos, porque él mismo lo dice en una carta al emperador, que no fue inmune al espectáculo de las ruinas romanas, que aprendió mucho de ellas —*estoy aprendiendo de estas maravillosas piedras antiguas*—. Pero lo que aprendió fue a adentrarse de verdad en el es-

píritu de la antigüedad, lejos de toda pedantería, como hace en la *Dánae*. Y quizá pueda resultar paradójico que el alto grado de verosimilitud clásica que alcanzan algunas de sus obras en esta época, se logre, mediante la vulneración más absoluta de los principios en que se sustentaba el propio arte antiguo. Por ejemplo, el *Ecce Homo*, cuya arquitectura tiene un sabor más verdaderamente clásico que la mayor parte de las que se pintaron en su tiempo a pesar de que pocos artistas se hubieran atrevido, como él, a representar las esculturas que la adornan semiocultas por la perspectiva en que están representados los nichos que las albergan.

Un breve paréntesis veneciano

Poco tiempo después de regresar de Roma y aún bajo los efectos del *shock* que el viaje le había producido, Tiziano recibe el encargo del *Martirio de San Lorenzo* (1548-1559, Venecia, iglesia de los Jesuitas), y en él va a dejar reflejado todo un catálogo completo de aquello que más le había impresionado: la arquitectura, a pesar de su atrevida perspectiva, deja traslucir el impacto del templo de Antonino y Faustina o del de Marte Ultor; san Lorenzo es una reelaboración del *Galo moribundo;* el violento rayo de luz que ilumina la escena tiene su origen en *La liberación de san Pedro* (1513-1514, Roma, Estancia de Heliodoro) y el esbirro que tira del cuerpo del santo hacia arriba deriva de *La deposición de Cristo* (1507, Roma, Galleria Borghese) de Rafael, mientras que otras figuras, como la del verdugo que sopla el fuego, y el portaestandarte tienen un claro modelo en Miguel Angel, en quien se vuelve a inspirar —esta vez en los profetas de la Sixtina— para el retablo de *San Juan Limosnero* (1548, Venecia, iglesia de San Giovanni Elemosinario).

No iba a estar mucho en Venecia, pues la llamada del emperador le apartaría nuevamente de la ciudad en 1548. Pero entre ambos viajes le dio tiempo a realizar una obra excepcional, encargada probablemente por Gabriele Vendramin con motivo de la reciente muerte de su hermano Andrea: el *Retrato votivo de la familia Vendramin* (1547, Londres, National Gallery), en el que culminan las experiencias precedentes del *Retablo de los Pesaro* y del *Cuadro votivo del dux Andrea Gritti* (1531, destruido en 1574).

El comitente, su hermano y sus siete hijos son los protagonistas —todos ellos, porque en realidad ninguno está reducido al modesto papel de figura secundaria— de esta Sacra Conversación en la que la figura de la Virgen se ha sustituido por el relicario de Cruz. Se han suprimido todas las referencias arquitectónicas y paisajistas y la escena se desarrolla exclusivamente bajo un cielo de intenso azul que hace resaltar los diferentes tonos de rojo, sutilmente graduados, de los trajes de los Vendramin.

Como en el retrato de *Paulo III y sus sobrinos*, aquí se trata también de un retrato de familia, en el que aparecen nueve de sus miembros, pero es justamente el reverso de la moneda: su profunda humanidad, la exaltación de las virtudes cívicas y la exaltación del patriciado veneciano que supone, ofrecen una imagen radicalmente opuesta a las violentas pasiones e intrigas que subyacen en el retrato de los Farnese.


MDXLVIII



Carlos V, 1548, Munich, Alte Pinakotek (izquierda). *Venus y la música*, 1548, Madrid, Museo del Prado (arriba)

El primer viaje a Augsburgo

A finales del verano de 1547 Tiziano recibe dos mensajes distintos. Uno de Roma, en el que se le ofrece el cargo de la *piombatura* —el mismo de que había disfrutado Sebastiano del Piombo—; otro del emperador, invitándole a reunirse con él. El primero, que le obligaría a trasladar su residencia a Roma no le interesaba, y lo declinó; en cambio, no dudó en responder afirmativamente al segundo, poniéndose en camino hacia Augsburgo a principios del año siguiente.

Hacía tiempo que no se encontraba con el emperador aunque éste había intentado, sin éxito, atraer al pintor a España para que retratara a la emperatriz. Sin embargo, nunca se interrumpió la relación entre ambos personajes y Carlos V siguió favoreciendo continuamente con nuevas mercedes al pintor y a sus hijos. En cambio, apenas hubo entre ellos una relación artística entre cliente y pintor: tan sólo un encargo, el del retrato póstumo de *Isabel de Portugal* (1545).

Este cuadro, hoy desaparecido, resulta enormemente interesante, por dos razones. Una, por la importancia que, en estos momentos, se daba al parecido en el retrato, y otra la altísima estima en que el emperador tenía el trabajo del pintor. Tiziano nunca había visto a la emperatriz —para su cuadro utilizó como modelo un retrato suyo, *de gran parecido pero de pincel vulgar*, obra de otro pintor— y su cuadro, aun siendo magnífico presentaba una ligera falta de parecido en la nariz. Un defecto que resultaba necesario corregir; pero, como el propio emperador, respondiendo a un ruego del pintor, escribe a Diego Hurtado de Mendoza, *porque en lo que Ticiano ha puesto la mano no la ha de poner otro, le havemos mandado guardar y llevaremos para que, quando passaremos por Italia, él mismo lo adereze*. Dos años después, cuando reunió la Dieta Imperial en Augs-

burgo, encontró la ocasión para que Tiziano retocara el retrato y, de paso, le entregara unos cuadros —una *Venus* y un *Ecce Homo* (hacia 1547, Madrid, Museo del Prado)— que, de *motu propio*, había realizado para él hacía ya algún tiempo.

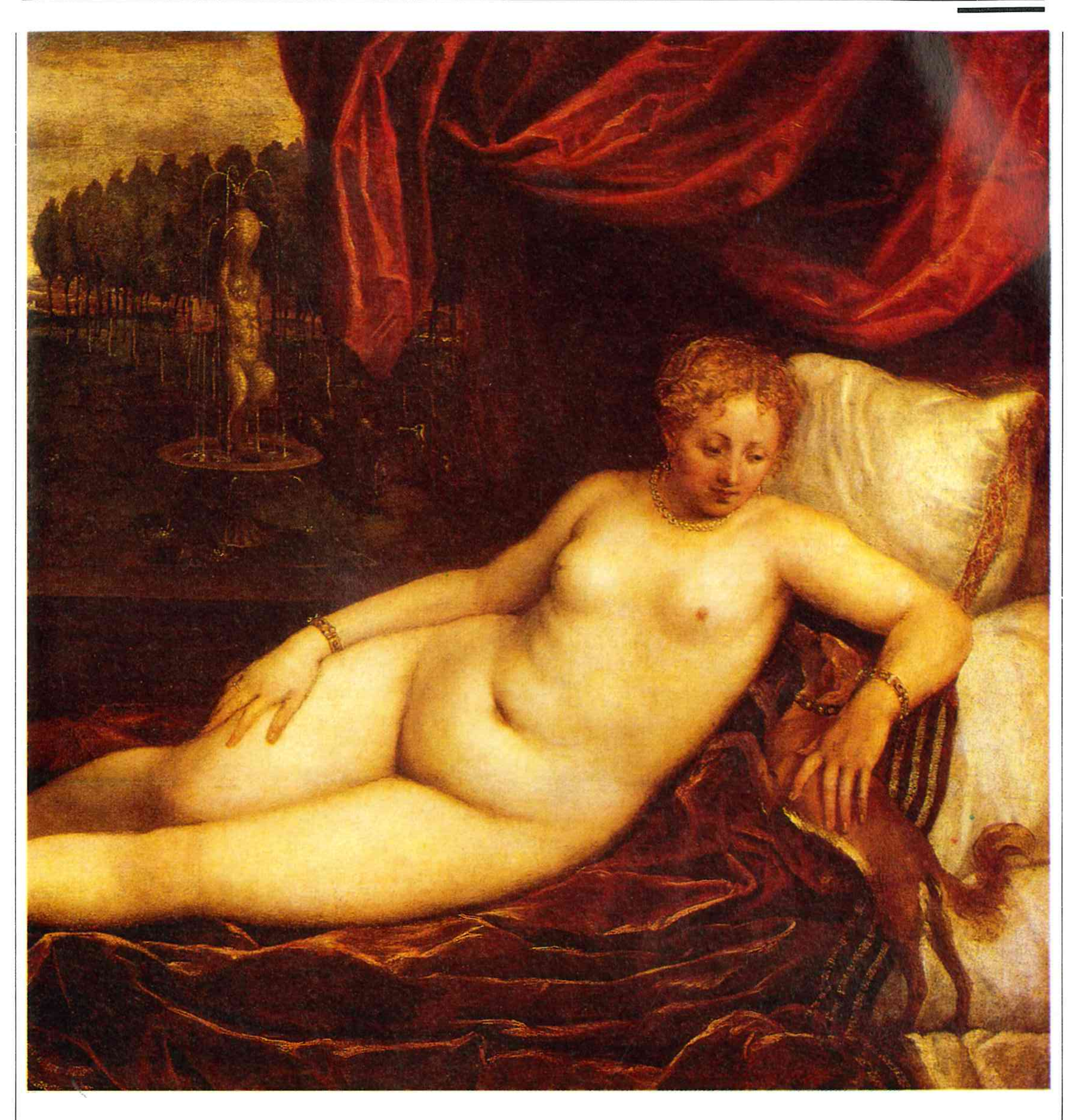
El emperador recibió a Tiziano con grandes honores, alojándole en su propio palacio en *habitaciones tan cercanas a las suyas* —es uno de los embajadores allí presentes quien lo cuenta— *que pueden ir uno a las del otro sin que nadie les vea.* Durante el tiempo que duró su estancia en Augsburgo, y con la colaboración de algunos ayudantes que le habían acompañado desde Venecia, retrató a casi todos los personajes que intervinieron en aquel acontecimiento histórico —el emperador, Federico y Mauricio de Sajonia, Fernando I y sus hijos Maximiliano de Bohemia y Fernando de Austria, Emmanuel Filiberto de Saboya, María de Hungría, Cristina de Dinamarca, Dorotea von der Palz, el duque de Alba y el cardenal Granvela (1548, Kansas City, W.R. Nelson Gallery of Art and M. Atkins Museum of Fine Arts). Fueron unos meses de intensa actividad pictórica, pues, además, de estos retratos realizó varios cuadros de tema mitológico para el cardenal Granvela y el gran retrato ecuestre de *Carlos V en la batalla de Mühlberg* (1548, Madrid, Museo del Prado), el más importante de cuantos encargos recibiera en esta ocasión.

Los retratos de Carlos V

Este retrato, en el que estuvo trabajando desde abril hasta septiembre, fue encargado por Carlos V para conmemorar su victoria del año anterior sobre la Liga de Smalkalda. Aretino le había propuesto que realizara un retrato alegórico complejo, en la más pura tradición manierista, incluyendo junto al emperador las figuras de la Religión y la Fama que mostraban sus triunfos al mundo. Sin embargo, Tiziano se alejó decididamente de este modelo, representando únicamente a Carlos V cabalgando sobre un paisaje en cuyo fondo se puede ver el Elba y apoyando el efecto de su obra no en la carga literaria de la alegoría sino exclusivamente en las calidades plásticas y formales de una pintura en la que todos sus elementos son cuidadosamente reales: desde la armadura de Carlos V, la misma que llevaba el día de la batalla, hasta el paisaje y la extraña luz rojiza que lo baña, sacados directamente de las crónicas históricas.

Que estos elementos fueran reales no quiere decir en absoluto que estuvieran exentos de connotaciones simbólicas. Y, prácticamente, desde la larga lanza que lleva en sus manos —que alude a la de Longinos— y el sol rojo —que debe ser leído como aquel que detuvo su curso a ruegos de Josué— hasta el propio modelo que elige para su pintura, la estatua ecuestre de *Marco Aurelio* (Roma, Museo Capitolino) —que establece su filiación como descendiente de los emperadores romanos—, las tienen. Unas connotaciones simbólicas en las que se mezclan las referencias al mundo romano —el Elba se presenta como trasunto del Rubicón— y al mundo cristiano, al mundo clásico y al mundo de la caballería, pudiendo verse en este Carlos V que monta a caballo tanto al último descendiente de los emperadores romanos como al *Miles Christi* medieval (Checa, 1987).

La novedad de este retrato, como podía serlo también —aunque



Detalle de *Venus y la música*, 1548, Madrid, Museo del Prado

el tratamiento que en uno y otro caso da a sus personajes es muy distinto— el de *Paulo III y sus sobrinos* consistía precisamente en esta integración del personaje en el curso de un acontecimiento, sea éste una acción histórica importante o un hecho trivial. La fórmula, nueva, era genial y, de hecho, Tiziano creó en este retrato el modelo de imagen heroica que, a partir de él, va a ser unánimemente aceptada en la tradición del arte occidental.

Pero, además de éste, Tiziano realizó otros retratos del emperador durante su estancia en Augsburgo: uno en el que, desprovisto de prácticamente cualquier signo externo de su poder, se encuentra sentado en una loggia abierta al paisaje (Munich, Alte Pinakothek); otro, en el que le presenta vestido con su armadura; y un tercero, que debía de gozar de un alto valor sentimental para él, en el que aparece en compañía de la difunta Isabel de Portugal, conocido por la copia de Rubens (1603, Madrid, Palacio de Liria). Son cuatro retratos muy dife-

rentes entre sí —los hay ecuestres, dobles, sedentes, armados...— en los que Tiziano explora y explota todas las posibilidades inherentes al retrato de aparato, cuyos límites tradicionales sobrepasa en estas obras. Pero son cuatro retratos, también, en los que muestra distintas facetas complementarias de la personalidad del emperador: así, mientras que en el retrato de Munich Tiziano muestra las parcelas más íntimas de la personalidad del monarca —su cansancio y su propio desengaño entre ellas—, creando una imagen que sin perder un ápice de su majestad resulta cálida, en el retrato con armadura (copia por Pantoja de la Cruz, Monasterio de El Escorial) ofrece una imagen fría y distanciada en la que Carlos V aparece revestido de toda su dignidad militar e imperial.

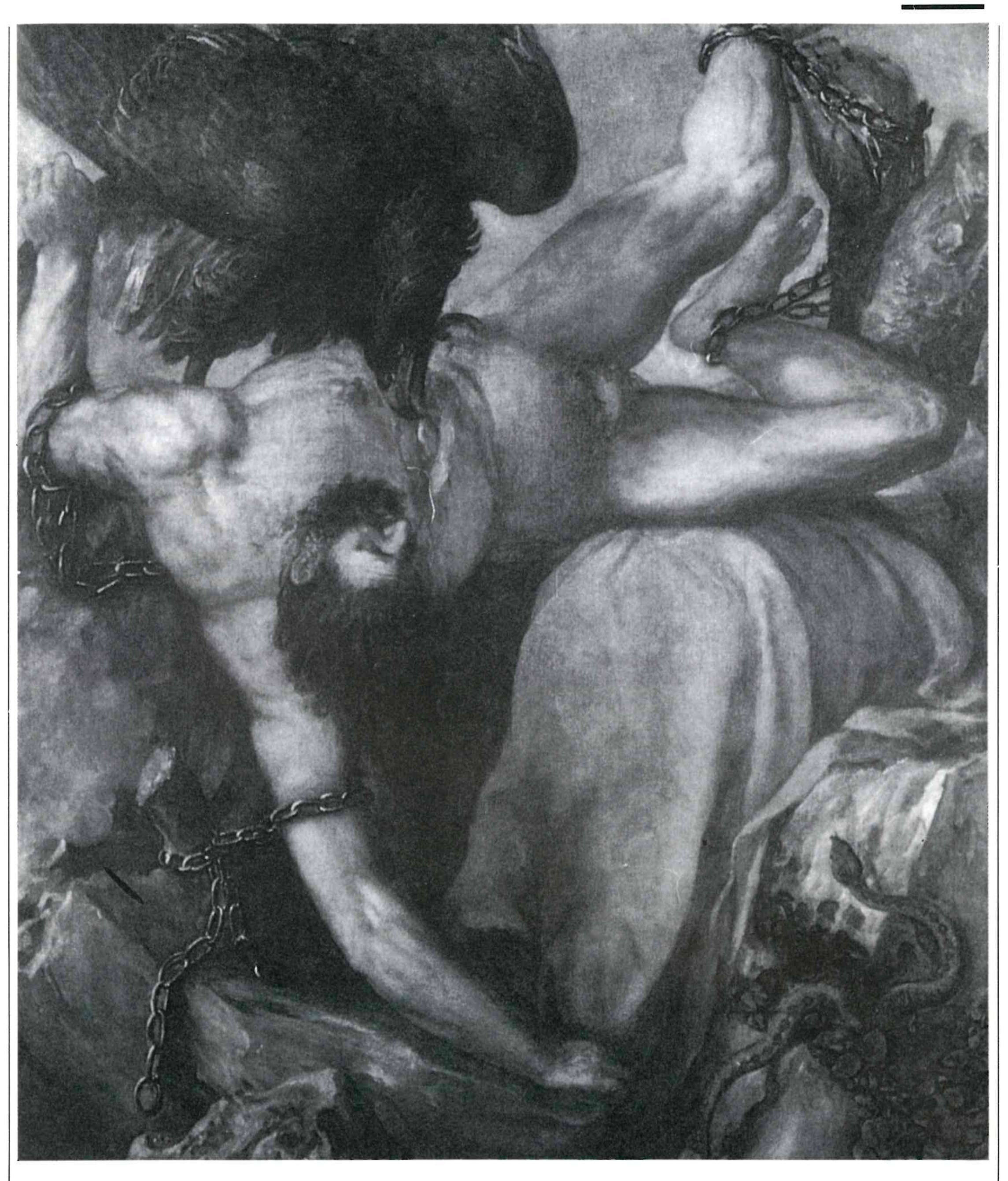
Nadie como el Aretino, en su soneto *Al retrato del emperador*, ha sabido traducir a palabras la majestad de la imagen creada por Tiziano:

Di man di quella idea, che la natura
imita in vivo e spiritual dissegno
e del gran Carlo, il santo essempio degno
non pur di Tizian sacra pittura.
Peró dimostra in tacita figura
com'e fatto il valor, como l'ingegno
che in dolce in sé tien l'impero e'l regno
e ció che porge altrui spene e paura.
Negli occhi ha la giustizia e la clemenza
tra i cigli la virtú e la fortuna
l'alterezza e la grazia in la presenza;
Sembra il suo fronte, senza nube alcuna,
e l'alto cor di lui fa residenza,
un sol che adombra ogni sultane luna.

Ni nadie como él ha sabido tampoco encontrar una equivalencia semejante entre la palabra y la pintura, hasta el punto que Sperone Speroni en su *Diálogo sobre el amor* (1550) podía decir que *El Aretino pinta las cosas con las palabras tan bien como Tiziano con sus pinceles, y he visto algunos de sus sonetos sobre retratos de Tiziano en los que se produce tal adecuación entre ambos que resulta difícil decidir si el soneto ha tenido su origen en el retrato o el retrato ha nacido del soneto; el soneto pone voz al retrato y éste reviste de carne al soneto.*

Venus y la música

En 1545 don Diego Hurtado de Mendoza escribía al emperador que Tiziano había pintado *otro quadro de fantasía para Vra Magd que dizen es la mejor cosa que él ha hecho*, y que Suida (1933), Tietze (1950) y Panofsky (1969) identifican con la *Venus con un amorcillo y un perro* de la Galería de los Uffizi. Era una nueva versión, de la *Venus de Urbino*, con la que presenta diferencias significativas: formales unas, en la interpretación *romana, miguelangelesca* de la figura, y en la actitud de la diosa, que ya no tiene el gesto de la Venus púdica y que ahora ignora al espectador para concentrarse en las caricias del amorcillo, otras.



Tizio, 1548-1549, Madrid, Museo del Prado

Esta Venus le sirvió como punto de partida para ilustrar una escena del *Orlando furioso* de Ariosto (hacia 1565, Bayona, Museo Bonnat) y para una serie de lienzos, pintados aproximadamente entre 1548 y 1560, con el tema común de *Venus y la música*. En tres de ellos (1548, Madrid, Museo del Prado; hacia 1550, Madrid, Museo del Prado; hacia 1550, Berlín, Staatlische Museen) representa a un organista junto a la diosa y en los otros dos (hacia 1560, Cambridge, Fitzwilliam Museum; hacia 1560, Nueva York, Metropolitan Museum) a un tañedor de laúd.

El tema del amor y la música no era nuevo en Tiziano, un pintor

al que siempre gustó volver sobre los mismos temas en distintos momentos de su vida, como hace ahora en esta serie en la que Pallucchini (1969) ve también el *retorno a una concepción giorgionesca de las relaciones entre las figuras y su entorno para evocar el momento profundamente sensual de la escena*. El amor y la música, la belleza y la música; lo que se percibe por el sentido de la vista y lo que se percibe por el sentido del oído, planteado aquí dentro de la discusión humanista sobre la precedencia de los sentidos (Panofsky, 1969).

Otro paréntesis veneciano

A principios del otoño Tiziano abandona la corte imperial y, tras una breve estancia en Innsbruck para retratar a la hija de Fernando I, a finales de octubre regresa de nuevo a Venecia, donde, durante su ausencia, se había producido una importante novedad: la aparición en escena de Tintoretto que, tras el enorme éxito de su *San Marcos liberando a un esclavo* (1548, Venecia, Galleria dell'Academia) pintado para la Scuola Grande de San Marcos, paulatinamente se irá haciendo con la mayor parte de la clientela de la ciudad.

El pintor no iba a estar mucho tiempo en Venecia, pues en noviembre del año siguiente vuelve a marchar a Augsburgo, respondiendo a una nueva llamada del emperador. Entre un viaje y otro se ocupa en la serie de las *Furias*, encargada por María de Hungría. Su tema común, sacado de *Las metamorfosis* de Ovidio, era el de cuatro terribles castigos (el de Tizio, que había violado a Latona, el de Ixión, que había intentado seducir a Juno, el de Sísifo y el de Tántalo, que había violado los secretos del Olimpo) que le permitían una nueva competición con las grandiosas figuras de Miguel Angel, como permiten ver los dos únicos cuadros que, aunque muy deteriorados, han sobrevivido, el de *Tizio* y el de *Sísifo* (1548-1549, Madrid, Museo del Prado).

Se tienen pocas noticias de la actividad de Tiziano en este periodo, aunque sí sabemos que recibió encargos de pinturas religiosas para varias localidades próximas a Venecia: el *Retablo de Roganzuolo* (1549, Castel Roganzuolo, iglesia parroquial), el *Retablo de Lentiai* (1549, Lentiai, iglesia parroquial), el *Retablo de Dubrovnik* (1549, Dubrovnik, Catedral) y *la Magdalena con San Blas, Tobías, el ángel y un donante* (1549, Dubrovnik, iglesia de San Domenico di Ragusa), en los que él, salvo en el *San Tiziano* de Lentiai, apenas tuvo otra intervención que la de dar el diseño.

El segundo viaje a Augsburgo

En 1550 Tiziano recibió una nueva invitación para reunirse con Carlos V en Augsburgo. Como en la ocasión anterior, el pintor fue recibido con grandes honores y recibió nuevos encargos del emperador, entre los que no podían faltar los retratos.

De hecho, una de las razones fundamentales por las que había sido llamado el pintor, que estaba a punto de cumplir los setenta años, era para que realizara un nuevo retrato —ya le había hecho otro en Milán



Felipe II, 1551, Madrid. Museo del Prado

en diciembre de 1548— del príncipe, vestido con armadura (1551, Madrid, Museo del Prado); un gran cuadro de aparato en el que el efecto general quedaba, una vez más, confiado a los valores cromáticos y luminosos de la pintura: los brillantes reflejos de la armadura, el blanco de las calzas y la palidez de su rostro resaltan su figura haciéndola destacarse con fuerza sobre el fondo.

Quizá porque estuviera acostumbrado a un tipo de pintura más acabada y aún le resultara sorprendente la pincelada suelta del veneciano, quizá porque no le convenciera completamente el parecido, el caso es que a Felipe no le gustó este retrato que *si hubiera más tiempo* —escribe a su tía María de Hungría—, *yo se le hiziera tornar a hazer.* Lo que no impidió que estableciera unos lazos muy fuertes con el pintor y que, a partir de este momento, se convirtiera en su principal cliente durante el resto de su vida.

No fue éste el único retrató que pintó en Augsburgo; hizo, además, el de *Juan Federico de Sajonia* (1550-1551, Viena, Kunsthistorisches Museum) y el del secretario del príncipe. Sin embargo, mientras que en el viaje anterior, todos los encargos que recibió del emperador fueron de carácter político, en esta ocasión los principales encargos que le hizo Carlos V, decidido ya a abdicar y retirarse del mundo en la soledad de un monasterio, fueron de tipo religioso: *La Dolorosa* (hacia 1550, Madrid, Museo del Prado), cuyo gran patetismo de fuerte sabor contrarreformista, aunque apropiado para el tema, no resulta frecuente en su pintura, y, sobre todo, el gran lienzo de *La adoración de la Santísima Trinidad* (1551-1554, Madrid, Museo del Prado).

Era éste un tema por el que Carlos V, como todos los miembros de la Casa de Austria, sentía una devoción especial, heredada de sus orígenes borgoñones. El mismo, en un primer momento, había dispuesto que le enterraran junto a los demás duques de Borgoña en la Cartuja de Champmol, conocida como la *Maison de la Trinité.* Aunque más tarde cambió Champmol por Yuste, siguió fiel a las devociones de su linaje y quiso que sobre su tumba colgara un cuadro de este tema.

En el codicilo de su testamento en el que dejó instrucciones concretas sobre cómo debía ser su enterramiento, especificaba que flanqueando una custodia *se ponga el bulto de la Emperatriz y el mío que estemos de rodillas con las cabeças descubiertas y los pies descalços, cubiertos los cuerpos como por sendas sábanas... con las manos juntas.* Y exactamente así, en compañía de su hijo Felipe —y del propio pintor que se autorretrata junto a los miembros de la casa real española—, es como aparecen en el cuadro de Tiziano, sobre cuya peculiar iconografía debió de dar unas instrucciones muy precisas que podrían explicar, al menos en parte, sus múltiples singularidades iconográficas.

El precedente inmediato de Tiziano, directo o indirecto, es el *Retablo Landauer* (1511, Viena, Kunsthistorisches Museum), de Durero; un cuadro muy similar en el que, también, la familia del comitente aparece en medio del coro de los santos en el momento de adorar a la Santísima Trinidad. Sin embargo hay múltiples elementos en la obra de Tiziano que la alejan de la del alemán, y no sólo porque Matías Landauer y su familia se encuentren vestidos con sus mejores galas y no con hábitos de penitente: en el cuadro de Durero la práctica totalidad de los bienaventurados son santos cristianos mientras que en el del



Juan Federico de Sajonia (detalle), 1550-1551, Viena, Kunsthistorisches Museum

veneciano son personajes del Antiguo Testamento; en el retablo de Viena la Trinidad se representa como un *Trono de Gracia,* mientras que en el del Prado aparecen el Padre y el Hijo flanqueando al Espíritu Santo. Esta fórmula iconográfica, que podía deberse a esas instrucciones tan precisas que debió de darle el emperador, era habitual en la pintura flamenca pero tan extraña a la tradición italiana como puede serlo la posición completamente aislada en que se sitúa la Virgen; posición que en este caso viene justificada por su condición de intercesora.

La complejidad de la iconografía (Panofsky, 1969) viene determinada, también, por la del tema de la pintura: el emperador la nombra en su testamento como *El Juicio Final,* Aretino y el resto de las fuentes contemporáneas la mencionan como *La Trinidad,* el propio Tiziano se refiere a ella como *La Trinidad* o *El Paraíso,* y a partir de 1600 se populariza el nombre de *La Gloria.* Temas que, en realidad, son distintos entre sí, pero que en la pintura del veneciano se entremezclan por deseo explícito del emperador, que no quería que se le representase a él y a los miembros de su familia como simples donantes admitidos circunstancialmente entre los elegidos, sino como almas resucitadas que imploran por su salvación. Por eso el papel de la Virgen como intercesora, por eso la importancia que adquieren, dominando toda la parte inferior de la composición, las gigantescas figuras de la Sibila Eritrea, Ezequiel, Moisés, Noé y David, en los que una vez más vuelven a encontrarse referencias explícitas a Miguel Angel y al Laocoonte.

Al servicio de Felipe II

EN agosto de 1551 Tiziano se encuentra de nuevo en Venecia. A finales de año ingresa en la Scuola Grande di San Rocco y al año siguiente recupera la Senseria de la Sal al cumplir las condiciones inherentes al cargo pintando los retratos de los nuevos dogos, *Marco Antonio Trevisan* (1553, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum), para quien inicia también un cuadro votivo, y *Francesco Vernier* (1555, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) que le encarga otro cuadro votivo con *El Dogo Antonio Grimani arrodillado ante la Fe en presencia de San Marcos* (1555-1576, Venecia, Palacio Ducal) que, encargado en 1555 seguía aún inacabado a la muerte del pintor. Tiziano es un hombre plenamente integrado, e influyente, en la vida de la ciudad, que, tras sus grandes viajes de la década anterior, no volverá a abandonar ya hasta su muerte. Sin embargo, cada vez va a atender menos encargos de sus conciudadanos y, artísticamente, se va a ir alejando más de ella.

Después del retrato de Francesco Vernier Tiziano no volverá a realizar ningún retrato oficial de los siguientes dogos; tampoco recibirá ningún encargo importante para las iglesias o los palacios de la ciudad y sus alrededores, a pesar de que la época de prosperidad por la que atraviesa Venecia en estos años está provocando una auténtica *renovatio urbis*, de la que se aprovecharán el resto de los pintores de la ciudad, especialmente Tintoretto y Veronés. Sin embargo, durante este tiempo, salvo algunas excepciones —entre ellas *La Aparición de Cristo a la Virgen* (1554, Medole, iglesia de Santa María), pintada con vistas a conseguir una canonjía para uno de sus sobrinos, y la *Pentecostés* (hacia 1555, Venecia, Basílica de Santa María della Salute)— la actividad de Tiziano está dedicada casi por completo a satisfacer los encargos de los miembros de la casa de Austria: del emperador, para quien pinta *La adoración de la Santísima Trinidad* y una nueva imagen de *La Dolorosa* (1555, Madrid, Museo del Prado), de su hermana María, para quien realiza el *Noli me tangere* (1553-1554, Madrid, Museo del Prado, fragmento), y, sobre todo, del príncipe Felipe que, a partir de este momento, se convierte en su mejor y más fiel cliente.

A principios de 1551 el príncipe concede a Tiziano doscientos escudos *por haberse ocupado en ciertas obras para su servicio* y a finales del año esperaba impaciente la conclusión de nuevos encargos hechos al pintor; en este sentido la carta que dirige a su embajador en Venecia diciéndole que *havemos holgado de entender lo que scri-*

Pentecostés, hacia 1555, Venecia,
Basílica de Santa María della Salute



vís que Ticiano traiga en buenos términos los quadros. Encargamos os mucho le deis prissa y me aviséis siempre dello es una buena prueba de la impaciencia y el interés con que esperaba siempre la llegada de nuevas obras del pintor para enriquecer sus colecciones. En octubre de 1552 Tiziano le envía más obras, un *paisaje*, la *Santa Margarita* (1552, El Escorial, monasterio de San Lorenzo) —inspirada en una composición de Giulio Romano— y el retrato de *la Reina de Persia* —que nunca llegó a su destino— y, poco después, empieza a remitirle, a medida que las va terminando, las *poesías*.

Las poesías para Felipe II

A principios de 1551 el príncipe concede a Tiziano doscientos escudos por haberse ocupado de ciertas obras para su servicio

La idea de las *poesías*, como denominó Tiziano a estos cuadros inspirados en *Las metamorfosis* de Ovidio, debió de surgir en 1550 durante el encuentro en Augsburgo del pintor y el príncipe para la decoración de una cámara privada con una serie de pinturas claramente eróticas. Inicialmente iban a ser tan sólo cuatro con un nexo común entre ellas: mostrar la belleza de la mujer desnuda desde cuatro ángulos de vista diferentes. Al menos esto es lo que se desprende de la carta que acompañaba al cuadro de *Venus y Adonis* (1553, Madrid, Museo del Prado) cuando éste fue remitido a Inglaterra donde el joven Felipe acababa de contraer matrimonio con María Tudor. En ella, Tiziano le dice al príncipe que *puesto que la Dánae enviada a vuestra majestad se veía completamente de frente, en esta otra poesía yo he querido cambiar y mostrarla (a la mujer) de espaldas, para que el camerino en que ellas se coloquen resulte más atractivo para la vista. Pronto os enviaré la poesía de Perseo y Andrómeda, que estará representada desde otro de punto de vista diferente; y también la de Medea y Jasón.*

Esta era la idea inicial, aunque al final la de Medea y Jasón no se pintara nunca y en cambio se añadieran tres nuevas historias —la del rapto de Europa, la de Diana y Calixto y la de Diana y Acteón—, y aunque tardaran bastantes años en reunirse todas ellas en un único lugar, que parece haber sido el palacio de Aranjuez (Wethey, 1975).

Tiziano no había sido, ni mucho menos, el primer artista que buscara su inspiración en el gran poeta romano, y él mismo lo había hecho ya bastantes años antes cuando realizó sus pinturas mitológicas para el camerino de Alfonso de Este. Sin embargo, en esta serie, el pintor, al mismo tiempo que demuestra una originalidad sin precedentes respecto al resto de las *metamorfosis ilustradas* —las de Lodovico Dolce y Bernard Salomon, por ejemplo— consigue la máxima fidelidad al espíritu, y a la letra, del texto ovidiano.

La de Tiziano fue una lectura muy atenta, y así se explican, por ejemplo, muchas de las *originalidades* iconográficas introducidas por él, entre ellas la arquitectura que sirve como telón de fondo a la historia de *Diana y Acteón* (1556-1559, Edimburgo, National Gallery of Scotland, depósito del conde de Ellesmere). En las representaciones anteriores, esta escena había tenido lugar siempre al aire libre, mientras que en el cuadro de Tiziano el encuentro entre el cazador y la diosa se produce ante un arco apuntado de indudable raigambre gótica que, por extraño que parezca, traduce en imágenes con una fidelidad extrema el pasaje correspondiente de *Las metamorfosis: Ha-*

bía un valle consagrado a Diana, llamado Gargaia, que se encontraba cubierto de pinos recortados y puntiagudos cipreses. En lo más recóndito de su interior hay una gruta silvestre, que no es, en absoluto, producto del artificio humano. El genio propio de la Naturaleza ha imitado al arte, erigiendo un arco de piedra ligera y de blando tufo. Y es que, como señala Panofsky (1969), *para un pintor del siglo XVI que estuviera al corriente de la teoría arquitectónica* (y Tiziano lo estaba por su amistad con Sansovino), *esta descripción de una estructura abovedada realizada* por el genio propio de la Naturaleza imitando al arte *tenía que evocar necesariamente dos ideas muy próximas entre sí: la idea del aparejo a la rústica y la idea del estilo gótico.* El primero, el aparejo rústico, como el que configura el edificio en ruinas ante el que sucede el acontecimiento, era considerado por Serlio como *en parte obra de la naturaleza y en parte del hombre,* mientras que el segundo, se consideraba un estilo natural que tenía su origen en la cabaña primitiva, hecha con troncos de árbol anudados en su extremo.

La primera de las *poesías* fue la *Dánae* (1553-1554, Madrid, Museo del Prado), llegada a España probablemente antes de la partida del príncipe Felipe con rumbo a Inglaterra. Era una nueva versión de la pintada en Roma para Alejandro Farnese diez años antes, en la que el pintor ha introducido cambios significativos tanto en la iconografía como en la propia factura del cuadro. En el cuadro de Madrid ha desaparecido la columna y Cupido ha sido sustituido por una vieja nodriza que extiende ávidamente su delantal para tratar de recoger en él algunas de las monedas de oro bajo las que se oculta Júpiter. El contraste entre la actitud de la doncella y la de su joven ama refuerza para Panofsky (1969) el contenido erótico del cuadro, mientras que a Gentili (1980) le sirve para ver en él una mitología moralizada en la que se alude al poder corruptor del dinero cuya fuente iconográfica se encontraría en la pintura del mismo tema realizada por Primaticcio en la galería de Francisco I en Fontainebleau.

La primera de las poesías *fue la* Dánae *llegada a España antes de que Felipe II partiera para Inglaterra*

Tras ella concluye la de *Venus y Adonis* (1553-1554, Madrid, Museo del Prado), enviada directamente a Inglaterra y que acompañó al príncipe en todos sus desplazamientos hasta su regreso definitivo a España. Esta vez el modelo iconográfico elegido por Tiziano para representar a la diosa de espaldas se encuentra perfectamente identificado: un bajorrelieve romano conocido como *El lecho de Policleto* que él debió de conocer por el intermedio de los frescos de Rafael en la Farnesina. En este caso la escena escogida por el pintor —Adonis abandonando los brazos de Venus, que intentan retenerle inútilmente, para ir a cazar— se aparta de los episodios de la historia que solían representar los diferentes ilustradores de Ovidio —la de los amores de Venus y Adonis y la del lamento de la diosa sobre el cuerpo de su amante— así como del propio texto de *Las metamorfosis* en el que Adonis, más dócil que en el cuadro de Tiziano, no intenta cazar al jabalí hasta que Venus no hubo partido de su lado.

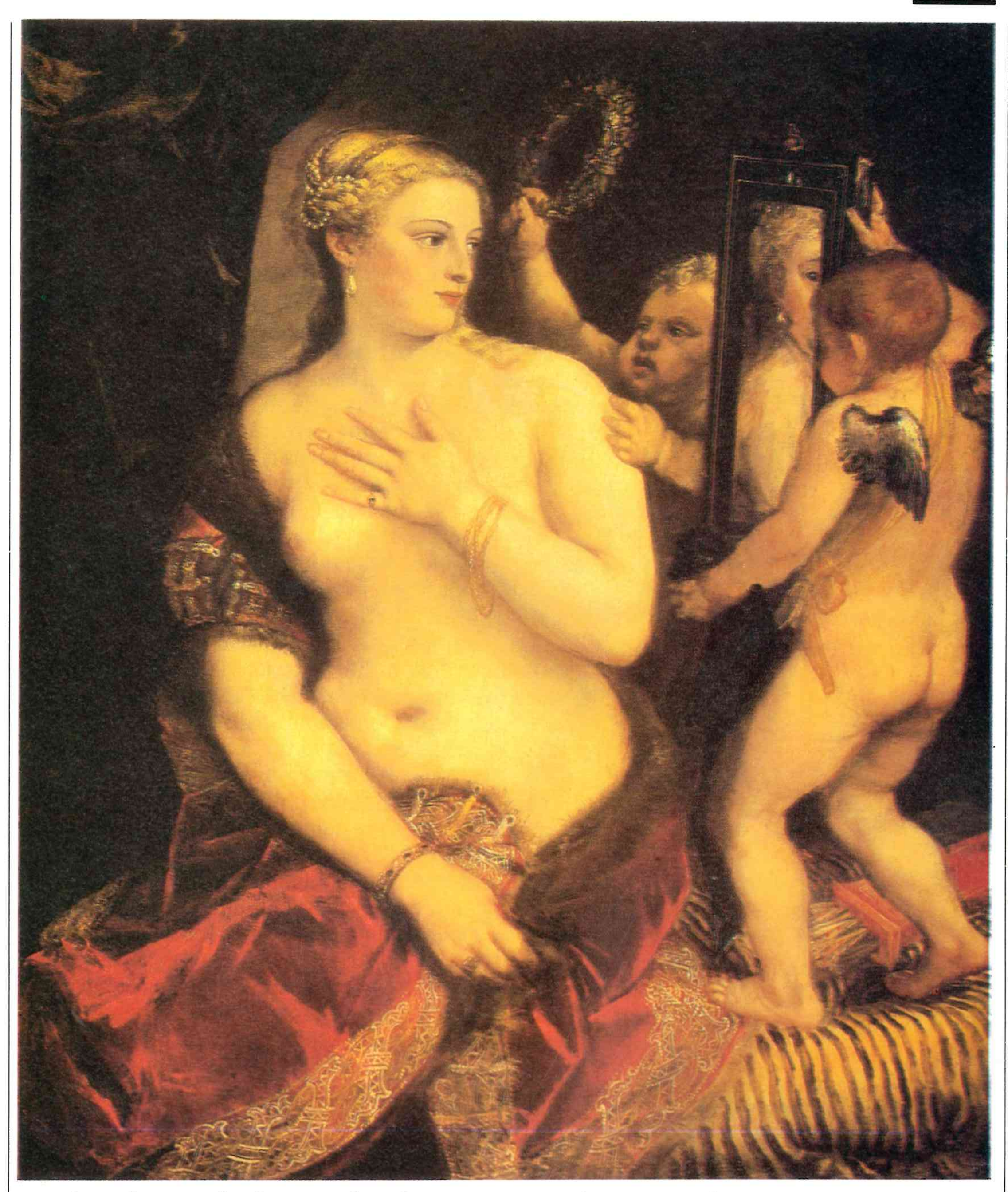
Dánae y *Venus y Adonis,* en los que la figura femenina se representa de frente y de espaldas respectivamente, estaban concebidos como pareja; pero esta relación se acentúa aún más en el siguiente par de *poesías* enviadas a Madrid, *Diana y Calisto* y *Diana y Acteón* (1556-1559, Edimburgo, National Gallery of Scotland, depósito del conde de Ellesmere), que fueron incorporadas a la serie con posterioridad a 1554. Estas dos obras están concebidas como auténticos

pendants —pensadas para colgar juntas sobre una misma pared— que, a diferencia de la pareja anterior, tienen un mismo formato y una composición similar en la que las figuras se distribuyen en V a través de una serie de diagonales cruzadas y en la que determinados elementos —los cortinajes rojos y los pilares— se corresponden especularmente. Y comparten también un mismo tema: el de dos castigos injustos aplicados por Diana a dos víctimas inocentes.

Calisto era una de las ninfas del séquito de Diana que, mediante engaños, había sido seducida por Júpiter; al descubrirse su embarazo —el episodio elegido por Tiziano—, Diana la expulsa de su lado y Juno, irritada por la infidelidad de su marido la convierte en osa. Acteón era el nieto de Cadmo que, en el curso de una cacería, había descubierto a Diana y sus ninfas cuando se bañaban en su fuente sagrada; para vengar su involuntario ultraje la diosa le convierte en un ciervo al que darán muerte sus propios perros incapaces de reconocer a su amo tras aquella metamorfosis.

En los dos casos Tiziano introduce novedades significativas a la hora de interpretar aquellos episodios. En el caso de Calisto, la violencia extrema con el que las ninfas desnudan a Calisto para obligarla a acompañarlas en su baño y la actitud de la diosa representada como juez severo; en el caso de Acteón, la inusual ninfa negra que acompaña a Diana y el escenario arquitectónico en el que se desarrolla la escena. La historia de Acteón suponía dos momentos sucesivos: su irrupción durante el baño de la diosa y su fatal metamorfosis. Y este segundo momento fue desarrollado también por Tiziano en otro cuadro (1559, Harewood House), que nunca llegó a enviar a España; un cuadro en el que el pintor demuestra también una enorme originalidad iconográfica: cuando los perros despedazan a Acteón, éste aún no se ha convertido por completo en ciervo, y el aspecto aún humano de su cuerpo —más fiel, por otra parte, al texto de Ovidio que aquellas otras ilustraciones en las que la transformación se ha operado por completo— impregna a la escena de un sentimiento dramático muchísimo mayor. Además, la presencia de Diana disparando su arco en primer término, aunque en realidad no está vinculada a la escena del castigo sino que ilustra el siguiente pasaje de *Las metamorfosis*, la hace aparecer a ella misma como si fuera la ejecutora directa de la muerte del infortunado cazador.

Las dos últimas *poesías* remitidas por Tiziano son las de *Perseo y Andrómeda* (hacia 1562, Londres, Wallace Collection) y *El rapto de Europa* (1559-1562, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum). La primera de ellas había sido mencionada por el pintor en su carta de 1554, pero no la segunda que vino a sustituir, con el paso del tiempo —la primera vez que se hace referencia a ella es en una carta de 1559—, a la anunciada historia de Jasón y Medea, cuyo dibujo preparatorio cree ver Tietze (1950) en el *Ruggero y Angélica* (Bayona, Museo Bonnat). Como la pareja anterior, ésta también fue concebida como sendos *pendants:* los dos cuadros son paisajes marinos, organizados ambos en sendas diagonales especulares, de derecha a izquierda en el primero y de izquierda a derecha en el segundo. Como en el resto de las *poesías* las imágenes propuestas por Tiziano contienen elementos originales como, por ejemplo, la actitud de complaciente abandono de Europa que contrasta con la de temor con la que la describe el poeta latino y, en el cuadro de *Perseo y Andrómeda* la presencia de corales, la espada del héroe y su posición —descendiendo,



con los talones más altos que la cabeza—, que no tienen precedentes en las ilustraciones anteriores pero que reflejan con enorme exactitud los versos de Ovidio.

***Venus del espejo*, hacia 1555, Washington, National Gallery of Art, Mellon Collection**

Otras poesías

La mejor prueba del enorme éxito de estas poesías reside en el hecho de que de casi todas ellas conocemos una o varias réplicas —al-

gunas veces con notables diferencias entre ellas, como las que se aprecian entre el original de *Diana y Calisto* y la réplica del Kunsthistorisches Museum, en la que ha variado por completo la colocación de la nodriza— y, al menos, una serie completa de ellas le fue ofrecida en 1568 al emperador Maximiliano II.

Mientras realizaba las *poesías* y sus réplicas, Tiziano se ocupó, también, en otras pinturas de tema mitológico, casi todas ellas con Venus como protagonista: las últimas de la serie de Venus y la música, las de *La toilette de Venus* y *La educación del amor* (hacia 1565, Roma, Galleria Borghese), y una *Venus desnuda*, perdida, pero cuyo envío —junto al *Martirio de san Lorenzo*—, anuncia a Felipe II en 1567.

En las primeras, aquellas en las que el organista ha sido sustituido definitivamente por un tañedor de laúd (hacia 1560, Cambridge, Fitzwilliam Museum y Nueva York, Metropolitan Museum), Tiziano reflexionaba, como veíamos páginas atrás, sobre la precedencia de los sentidos de la vista y el oído. La segunda serie, la dedicada a *La toilette de Venus*, es una creación original del pintor, con la que inaugura un tema que, si bien resulta muy adecuado para la forma de ser de la diosa, no tenía equivalente alguno ni en el arte antiguo ni en el moderno y cuyo único precedente se encontraría —y esto sólo para la posición de los brazos— en la *Venus púdica* clásica. El único ejemplar autógrafo conservado (hacia 1555, Washington, National Gallery of Art, Mellon Collection) representa a la diosa desnuda, pero sabemos de la existencia de una versión diferente, enviada a Felipe II en 1567, en la que la diosa aparecía vestida, como aparece en la copia hecha por Rubens (1628, Lugano, Colección Thyssen-Bornemisza).

Mientras realizaba las poesías y sus réplicas, Tiziano se ocupó de otras pinturas de tema mitológico

Finalmente, la última pintura dedicada al tema de Venus es una reflexión en clave neoplatónica sobre el amor; concretamente sobre la oposición entre *eros* y *anteros* (Panofsky, 1972). Venus, con quien se ha identificado siempre el personaje principal, venda los ojos a un Cupido —el único ciego en toda la pintura de Tiziano—, a quien le van a ser entregados también el arco y las flechas, mientras que otro Cupido, éste con los ojos bien abiertos, parece meditar sobre el peligro que supone el hecho de que unas armas tan peligrosas sean disparadas al azar.

Además de éstos, pintó otros tres cuadros de tema mitológico: el *Fauno y ninfa* (hacia 1560, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen), la *Ninfa y pastor* (hacia 1570, Viena, Kunsthistorisches Museum) y el terrorífico *Suplicio de Marsias* (hacia 1570, Kromeriz, Galería Nacional), aparte de uno más, del que sólo se conserva el fragmento en que aparece un *Niño con perros* (hacia 1570, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen).

En la *Ninfa y el pastor* Tiziano vuelve, después de los años, no sólo sobre un tema giorgionesco —la mujer desnuda tumbada en un paisaje— sino a una composición del maestro de Castelfranco conocida por un grabado de Giulio de Campagnola. El verdadero tema de este cuadro, cuyo gran tamaño hace difícil considerar como la mera pintura de género que parece indicar el nombre que usualmente se le da, no ha podido ser establecido con exactitud, aunque se han barajado los de Diana y Endimión, Dafnis y Cloe, Venus y Eneas o Paris y Oenone.

La última de sus composiciones mitológicas, *El suplicio de Marsias*, está inspirada también en *Las metamorfosis* de Ovidio, agru-

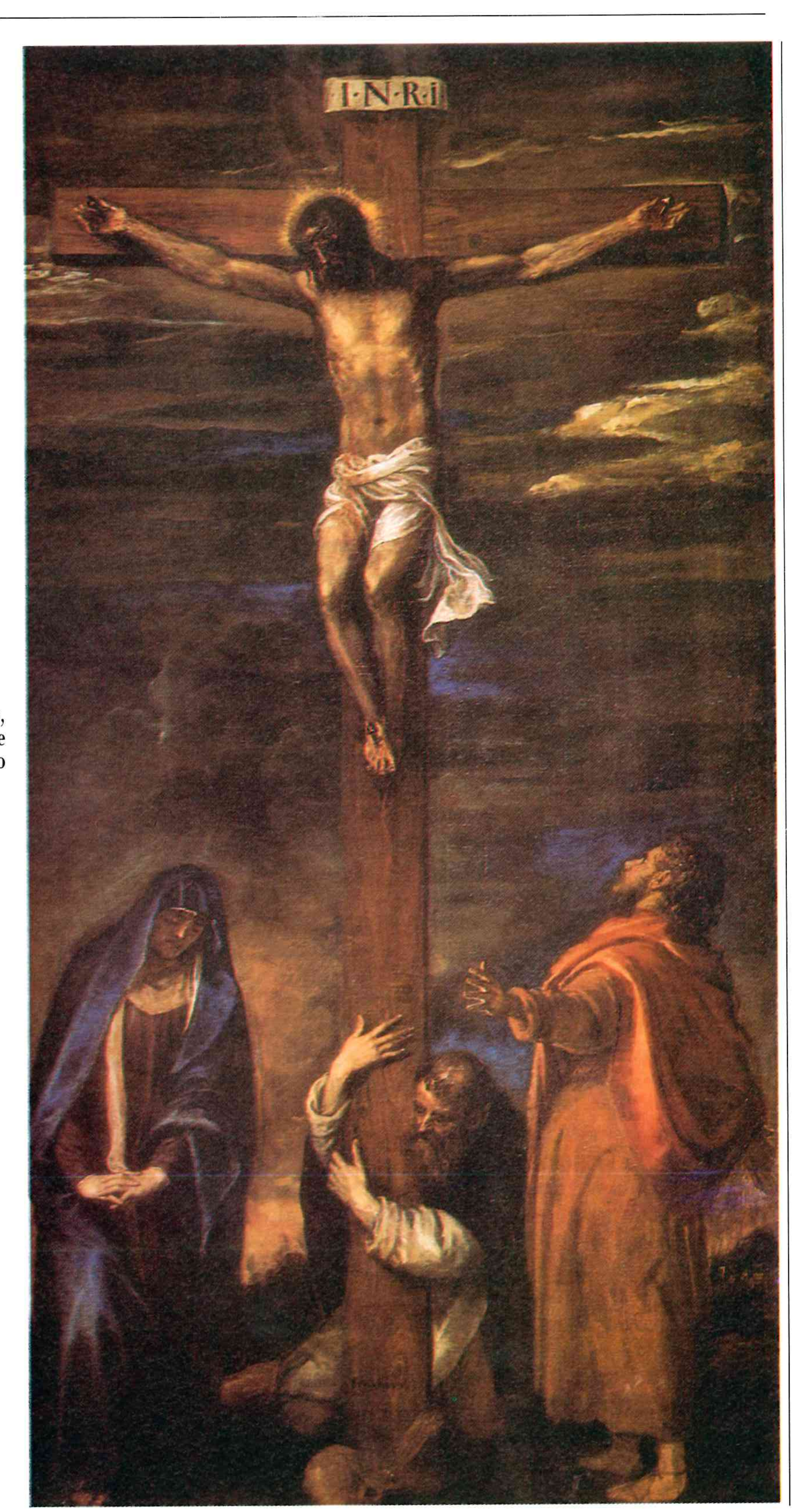
pando, como en el fresco homónimo de Giulio Romano (hacia 1534, Mantua, Palazzo del Te), en una sola escena tres momentos diferentes de la historia: a la izquierda aparece Apolo tocando; a la derecha se encuentra Midas, el juez de aquella competición; y en el centro, nuevamente Apolo, coronado ya con los laureles del vencedor, desollando al derrotado Marsias. Es éste un episodio de una terrible crueldad —acentuada por detalles tan espeluznantes como el del perro que lame la sangre que corre por el suelo—, mayor aún que la de *La muerte de Acteón*, que resulta, en el fondo, muy semejante a las representaciones de algunos mártires cristianos, como san Pedro, que también murió cabeza abajo, o san Bartolomé, igualmente desollado vivo. Incluso, estilísticamente, *El suplicio de Marsias*, con su carencia de un espacio profundo y el amontonamiento de todos sus personajes en un primer plano, se encuentra muy próximo del *Martirio de san Lorenzo* (1564-1567, El Escorial, monasterio de San Lorenzo) y, como señala Pallucchini (1969), marca *el abandono por Tiziano del ilusionismo espacial renacentista y su fe en una realidad externa, construida sobre la racionalidad de las leyes perspectivas* para dar paso *a un mundo plasmado ante sus ojos visionarios como una profunda realidad espiritual que se recrea con la fantasía.*

Los últimos cuadros religiosos

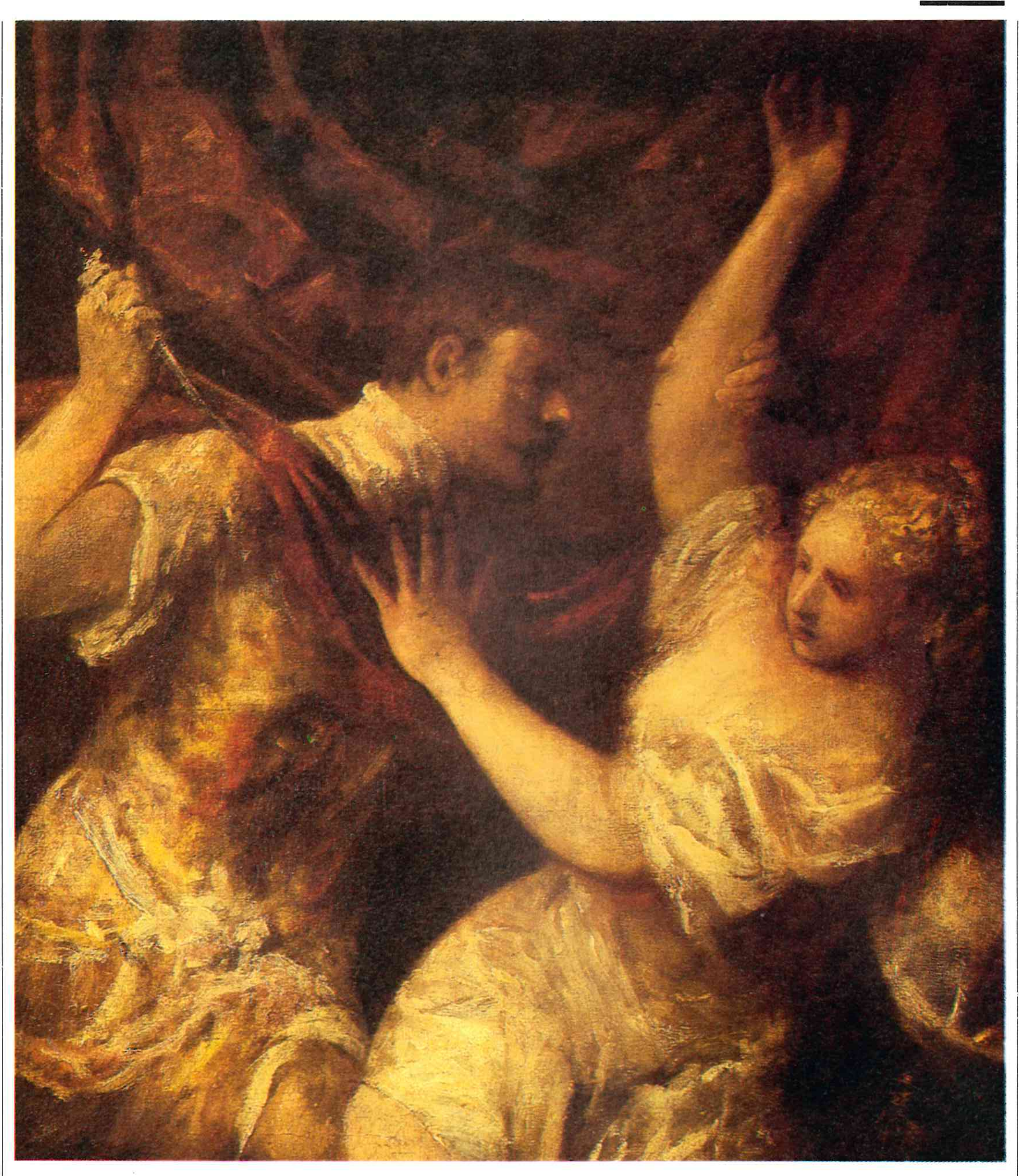
La soledad y la vejez irrumpen de pronto en la vida de Tiziano y tiñen su visión del mundo de tintes cada vez más sombríos

A mediados de la década de los cincuenta, la existencia de Tiziano, feliz hasta este momento, toma un nuevo rumbo: los problemas con su hijo Pomponio, la boda de Lavinia, su hija preferida, que abandona el hogar en 1555, la muerte de su amigo Aretino al año siguiente y tres años después la de su hermano Francesco, el intento de asesinato de su hijo Orazio por parte de su propio amigo Leone Leoni en 1559... La soledad y la vejez irrumpen de repente en su vida y tiñen con tintes cada vez más sombríos su visión del mundo y de la historia. La mitología, que en sus obras anteriores había sido interpretada en claves de plenitud y sensualidad desbordante, se vuelve esencialmente trágica en sus últimas obras —las de Calisto, Acteón y Marsias—, sin que pueda encontrarse ninguna diferencia en ellas con respecto al sentido dramático que impregna su pintura religiosa y que se va acentuando también a medida que transcurren los años.

A principios de los cincuenta las Vírgenes amables de las décadas anteriores, pintadas para el duque de Mantua, dejan paso a las Dolorosas realizadas para Carlos V: una nueva imagen de la Madre del Señor en la que su fuerte patetismo se deriva del hecho de haber sido aislada de su contexto narrativo tradicional. En ellas, los conceptos de *historia* y de *narración* dejan paso a uno diferente, de clara raíz contrarreformista, el de *devoción*. Lo mismo que sucede con las nuevas imágenes que pinta del Salvador; tanto los *Ecce Homo* (hacia 1560, Dublín, National Gallery of Ireland; hacia 1560, El Escorial, monasterio de San Lorenzo; hacia 1565, Sibiu, Muzeul Brukenhal) —ahora pequeñas composiciones restringidas a la pura imagen devocional en vez del gran episodio histórico pintado para Anna—, el *Cristo atado a la columna* (hacia 1560, Roma, Galleria Borghese) o el *Cristo y el Cireneo* (hacia 1560, Madrid, Museo del Prado), como sus dos versiones de *Cristo crucificado*, la de la iglesia de Ancona (1558, An-



Cristo crucificado, 1556, Ancona, iglesia de Santo Domingo



Tarquinio y Lucrecia, 1570-1571, Cambridge, Fitzwilliam Museum

cona, iglesia de Santo Domingo) y la enviada a Felipe II (hacia 1565, El Escorial, monasterio de San Lorenzo), en la que se ha llevado el abandono radical de Cristo a la más absoluta soledad —tan sólo el cráneo de Adán responde a su mirada mientras que, en la lejanía del paisaje, se ve alejarse a los últimos soldados que habían custodiado su cuerpo— que subraya la intensidad dramática de la escena, en la que, en ambas *Crucifixiones*, hace participar también a la propia naturaleza, sumida en las profundas tinieblas que, según el relato evangélico, cubrieron la tierra en el momento de la muerte del Redentor; en los dos casos, la luz espectral que ilumina la escena provoca sobre las figuras los efectos de color más emotivos. Una comunión *pánica* en-

tre las figuras y la naturaleza que las envuelve semejante a la que se produce en sus pinturas de tema mitológico contemporáneas y en otras obras religiosas como el *San Jerónimo* (hacia 1552, Milán, Pinacoteca Brera), cuyo paisaje ha perdido el carácter bucólico habitual en la pintura veneciana anterior —incluso en su propia versión del tema del año 1531— para encontrarse impregnada por la misma tensión dramática que sacude al personaje.

Una relación emocional estrecha entre el desarrollo del drama mismo y el ambiente que le rodea que se produce también en las dos versiones del *Martirio de san Lorenzo.* La primera de ellas (1548-1559, Venecia, iglesia de los Jesuitas), aunque iniciada en fechas muy próximas a su regreso de Roma y bajo las sugestiones de las antigüedades de la ciudad, en su redacción definitiva corresponde a los momentos finales de la década de los cincuenta. La ubicación de la escena en medio de una noche cuya oscuridad rompe la luz de un relámpago ilustra literalmente la respuesta del santo al emperador cuando éste le amenazó con tener que enfrentarse a una noche entera de tormentos: *Mi noche no es oscura, en ella brilla la luz.* El nocturno, el más radical que se hubiera realizado hasta la fecha en la pintura veneciana, permite al artista desarrollar un sofisticado sistema de iluminación del cuadro, en el que participan las brasas de la parrilla, las antorchas y el relámpago que rasga los cielos, que adquiere en estos momentos una significación revolucionaria cuyas consecuencias no tardarán en dejarse sentir en la pintura veneciana y lombarda de la segunda mitad del siglo.

Felipe II iba a ser destinatario de la mayor parte de las pinturas religiosas de la última época de Tiziano

A diferencia de la primera versión veneciana, en la que participó su taller, la segunda (1564-1567, El Escorial, monasterio de San Lorenzo), enviada a Felipe II —que la había demandado expresamente y que tenía en sus habitaciones privadas un grabado de ella hecho por Cornelius Cort (1571)— para la iglesia de El Escorial antes de que ésta se hubiera terminado, es una obra enteramente salida de su mano. Aunque en líneas generales la composición de la versión escurialense sea sustancialmente idéntica a la veneciana, Tiziano introdujo cambios importantes: la postura del santo ha variado ligeramente, ha desaparecido el interés arqueológico —el armamento de los soldados, por ejemplo, ahora es contemporáneo— y el fondo de arquitectura ha perdido su riqueza y su perspectiva audaz para convertirse en un simple muro perforado por un arco a través del cual brilla la luz celeste, que ya no es la de un relámpago fulgurante sino el brillo de la luna velada por las nubes.

En las *Crucifixiones* y en *El martirio de san Lorenzo,* Tiziano había aprovechado al máximo el dramatismo de las representaciones nocturnas y del valor, a veces alucinante, de las luces de las antorchas o los resplandores nocturnos, anticipándose en ello a Tintoretto y Bassano; y lo mismo volverá a hacer, en el mismo periodo, en las dos versiones de *La Oración en el Huerto* (hacia 1559-1562, Madrid, Museo del Prado y hacia 1559-1562, El Escorial, monasterio de San Lorenzo), especialmente en la primera, cuyas novedades luminosas, en las que hay tres fuentes de luz distintas, una natural, otra sobrenatural y otra artificial, ha subrayado Pallucchini (1969).

Felipe II había sido el destinatario de casi todos estos cuadros, y también lo iba a ser de la mayor parte de las pinturas de tema religioso salidas del taller del pintor en esta última época de su vida. Para él fueron *La Adoración de los Magos* (1559, El Escorial, monasterio

de San Lorenzo) —la primera de una serie de réplicas (Milán, Pinacoteca Ambrosiana; Cleveland, Museum of Art)—, el *San Jerónimo* (hacia 1560, El Escorial, monasterio de San Lorenzo), *la Ultima Cena* (1558-1564, El Escorial, monasterio de San Lorenzo) —en el que abandona su propio modelo de Urbino para volver al de Leonardo, aunque interpretado en clave naturalista y no dramática—, una nueva *Santa Margarita y el dragón* (hacia 1565, Madrid, Museo del Prado), las dos versiones del *Santo Entierro* (1559, Madrid, Museo del Prado y 1566, Madrid, Museo del Prado), la *Virgen con el Niño* (hacia 1561, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen), *Adán y Eva* (hacia 1570, Madrid, Museo del Prado), el *Cristo con la cruz a cuestas* (hacia 1570, Madrid, Museo del Prado) —colocado en su oratorio privado de El Escorial— y el *Escarnio de Cristo* (hacia 1570, Madrid, Museo del Prado). También envió al rey español en 1561 una *Magdalena penitente* cuya primera versión acabó siendo comprada por la increíble suma de 100 escudos por el gentilhombre Silvio Badoer que se había prendado de ella cuando la vio en el estudio del pintor. Esta *Magdalena*, un cuadro devocional ya netamente contrarreformista, fue una de sus imágenes más populares de la que realizó numerosas réplicas, la mejor de las cuales (hacia 1565, San Petersburgo, Museo del Ermitage) el pintor la conservó con él hasta su muerte.

Para su ciudad y las localidades próximas realiza también algunas obras religiosas en este periodo: *la Transfiguración* (hacia 1560, Venecia, iglesia del Salvador), *San Francisco recibiendo los estigmas* (hacia 1561, Ascoli, Pinacoteca Civica), *San Nicolás de Bari* (hacia 1563, Venecia, iglesia de San Sebastián), *la Anunciación* (hacia 1560, Venecia, iglesia del Salvador) y los desaparecidos frescos de la iglesia de Pieve de Cadore (1566-1567).

A principios de los años setenta, Tiziano realizó dos grandes alegorías para Felipe II

Dos alegorías y alguna otra pintura de historia para el rey de España

A principios de los años setenta, Tiziano realizó dos grandes alegorías para Felipe II. La primera de ellas es la de *La Religión socorrida por España* (hacia 1571, Madrid, Museo del Prado) para la que el pintor debió de aprovechar una vieja pintura, *El Triunfo de la Virtud sobre el Vicio*, que había comenzado para Alfonso de Este hacía casi cuarenta años y que aún permanecía inconclusa en su taller. Este cuadro, descrito por Vasari durante su visita al estudio de Tiziano en 1566, representaba a *una joven muchacha desnuda delante de Minerva con otro personaje a su lado y un paisaje marino en cuyo centro, en la lejanía, aparecía Neptuno sobre su carro*, y su significado original podía interpretarse como una alegoría de los peligros que se cernían sobre Ferrara personificadas en la amenazante serpiente que aparece tras ella y en el siempre temido poder marítimo de Venecia encarnado en la figura de Neptuno.

El destinatario de esta alegoría reaprovechada no fue Felipe II sino el emperador Maximiliano II, que en 1568 había adquirido la primera de las tres versiones de las que hay noticias —conocida por un grabado de Giulio Fontana—, y su objeto no era celebrar la batalla de Lepanto sino recordar la terrible amenaza del poder turco sobre Viena. Algunos años más tarde Felipe II recibió otra redacción distinta de la

Autorretrato, hacia 1562, Berlín, Staatlisches Museen



misma pintura —hay algunas pequeñas diferencias entre ellas: ha desaparecido el águila imperial de la bandera, Minerva ha perdido el *gorgoneion* para convertirse en la *Ecclesia militans*, y su compañero ha sustituido el ramo de olivo por la espada pasando así de ser una alegoría de la Paz a serlo de la Fuerza— que, aceptando el tema propuesto por Panofsky (1969) podría titularse *La Religión, amenazada por la subversión interna (la serpiente) y por el enemigo exterior (el turco), solicita la protección de la Iglesia militante y de la Fuerza.*

El tema del otro cuadro junto al que fue remitido a Madrid en 1575 el de *La Religión socorrida por España* tampoco se corresponde exactamente con el título de *Alegoría de la batalla de Lepanto* (1571-1574, Madrid, Museo del Prado) con el que habitualmente se le conoce —la escena histórica ocupa un lugar secundario en el fondo del cuadro— sino más bien una gran alegoría, plena de significados dinásticos y religiosos, de *Felipe II ofreciendo a su hijo, el infante don Fernando, a la victoria*, que ofrece al pequeño príncipe —nacido dos meses después de Lepanto— la palma del vencedor con la inscripción *Maiora tibi.* Como señala Panofsky (1969), la postura del rey, sujetando en el aire con los brazos extendidos a su hijo, semejante a la que adopta el sacerdote durante la misa, es lo suficientemente infrecuente para no ser voluntaria y para que pueda interpretarse la victoria alada como un ángel y la mesa como un altar.

Además de estos cuadros, las poesías y las pinturas religiosas que hemos mencionado, Tiziano envió nuevas obras al rey de España, y entre ellas la historia de *Tarquinio y Lucrecia* (1570-1571, Cambridge, Fitzwilliam Museum) del que hay otras dos versiones rigurosamente contemporáneas (Burdeos, Musée des Beaux Arts y Viena, Kunsthistorisches Museum). Era éste un tema en el que ya se había interesado en su juventud, pintando una primera versión de la historia a mediados de la segunda década del siglo, pero sólo en este momento desarrolla toda la terrible carga dramática de la violación de Lucrecia, subrayada por la dinámica diagonal sobre la que construye toda la composición.

Los últimos retratos y los autorretratos

En este último periodo de su vida, Tiziano desarrolla una actividad febril, pero son muy pocos los retratos pintados por él en este tiempo: el retrato de *Hombre con una flauta* (hacia 1560, Detroit, Institute of Arts), el del *Gentilhombre* (1561, Baltimore, Museum of Art), el del *Hombre con una palma* (1561, Dresde, Gemäldegalerie), el del *Hombre con libro* (hacia 1562, Copenhague, Statens Museum for Kunst), los supuestos retratos de su hija *Lavinia* (hacia 1565, Dresde Gemäldegalerie y Viena, Kunsthistorisches Museum) y el de *Jacopo Strada* (1567-1568, Viena, Kunsthistorisches Museum), en los que sigue dando a sus modelos esa *maestà* a la que se refería Lomazzo, en fuerte contraste con la nueva intimidad dramática que, en el mismo momento, estaba imprimiendo Tintoretto, ya el retratista de moda en Venecia, a los suyos.

Sin embargo es ahora cuando Tiziano realizará los dos únicos *autorretratos* que han llegado hasta nosotros tras la desaparición de los

dos pintados a principios de los años cincuenta: el celebrado por Aretino y el quemado en el incendio del palacio del Pardo en el que el artista se había representado a sí mismo llevando en su mano un medallón con la imagen de Felipe II. En el primero de estos autorretratos (hacia 1562, Berlín, Staatlisches Museen) Tiziano ha omitido cualquier referencia a su oficio de pintor mientras que ha resaltado convenientemente la cadena que le identifica como caballero de la Orden de la Espuela de Oro. En el segundo de ellos (hacia 1567, Madrid, Museo del Prado) se autorretrata de estricto perfil, como si se tratara de la imagen de una moneda o de un bajorrelieve antiguo, con el pincel en la mano y la cadena de caballero bien visible y con la mirada perdida en el infinito en una actitud muy fuertemente introspectiva, la del hombre, como se ha señalado repetidas veces, que está haciendo el balance final de toda una larga vida.

Además de estos autorretratos habría que señalar los que aparecen incluidos en otras obras. El primero de ellos es el que aparece en el cuadro votivo de *La Virgen con el Niño, san Tiziano y san Andrés* (hacia 1568, Pieve de Cadore, iglesia archidiaconal) pintado para su ciudad natal y en el que, sin mayor fundamento, se ha querido reconocer a Francesco y Marco Vecellio en las figuras de los santos.

El segundo es el que se encuentra en la *Alegoría de la Prudencia* (hacia 1566, Londres, National Gallery), en la que aparecerían representados también Orazio y Marco Vecellio. La clave de esta alegoría, cuyo significado fue aclarado por Panofsky (1969), se encuentra en la inscripción *Ex praeterito / praesens prudenter agit / ni futuru(m) actionem deturpet* (Gracias a la experiencia del pasado, el presente actúa con prudencia para no comprometer su acción en el futuro) que encuentra su correlato exacto en una doble serie de cabezas —tres cabezas de animales y tres de hombres— que simbolizan los tres momentos sucesivos del Tiempo, pasado, presente y futuro, representados a través de las tres edades del hombre y que se ponen en relación con la memoria, la inteligencia y la providencia encarnadas en el lobo (que devora el pasado), el león (que conoce el presente) y el perro (que vigila el futuro).

En este último período de su vida, Tiziano desarrolla una actividad febril

El tercero, por dos veces, en *La Pietà* (1571-1576, Venecia, Galleria dell'Academia); una, junto a su hijo Orazio, en la pequeña tablita votiva que aparece en el ángulo inferior derecho, y otra bajo los rasgos del anciano —José de Arimatea, san Jerónimo o el santo Job— que, arrodillado a los pies de la Virgen y el Cristo, pide su intercesión ante el Padre.

Nuevas versiones de antiguas composiciones

A partir de los años centrales del siglo resulta muy frecuente ver cómo Tiziano vuelve una y otra vez sobre antiguas composiciones suyas. En menos de una década salen de su taller hasta seis versiones diferentes de la *Dánae* y varias réplicas, algunas de ellas con cambios significativos, de casi todas las poesías pintadas para Felipe II; de *Venus y la música* también hizo varias reelaboraciones distintas, cinco, en el plazo de quince años. Y lo mismo hizo con su pintura religiosa. Al final de su vida acometió de nuevo temas que ya había tratado con anterioridad; por ejemplo, el del *Martirio de San Lorenzo*,

al que ya nos hemos referido o el de *la Coronación de Espinas* (hacia 1570, Munich, Alte Pinakothek) sobre el que vuelve casi veinticinco años después de haber pintado una primera versión para la iglesia de Santa María de las Gracias en Milán.

En algunos casos, retoma de nuevo composiciones suyas aún más antiguas. Es el caso de la *Magdalena* en la que vuelve sobre un tema de la década de los treinta (hacia 1533, Florencia, Galleria Pallatina), pero lo que en aquel momento era todavía una excusa para mostrar un sensual cuerpo desnudo, ahora, púdicamente cubiertos sus pechos, se convierte en la expresión de un profundo sentimiento religioso. Y es el caso, también, del *Santo Entierro*, pintado para el duque de Mantua en torno al año 1525, del que realiza dos nuevas versiones para Felipe II a finales de la década de los cincuenta y mediados de la siguiente en las que la disminución asfixiante de espacio en torno a los personajes refuerza el carácter hondamente dramático de la escena.

Particularmente notable es la reelaboración que hace de la *Coronación de Espinas* de Munich, donde han desaparecido todas las referencias arquitectónicas y ambientales y en las que las formas de los personajes que integran la terrible escena se han disuelto irremediablemente en unas meras manchas de color; ni más ni menos aquellas en que disolvía contemporáneamente las de Apolo, Marsias y Midas en su cuadro de Kromeriz.

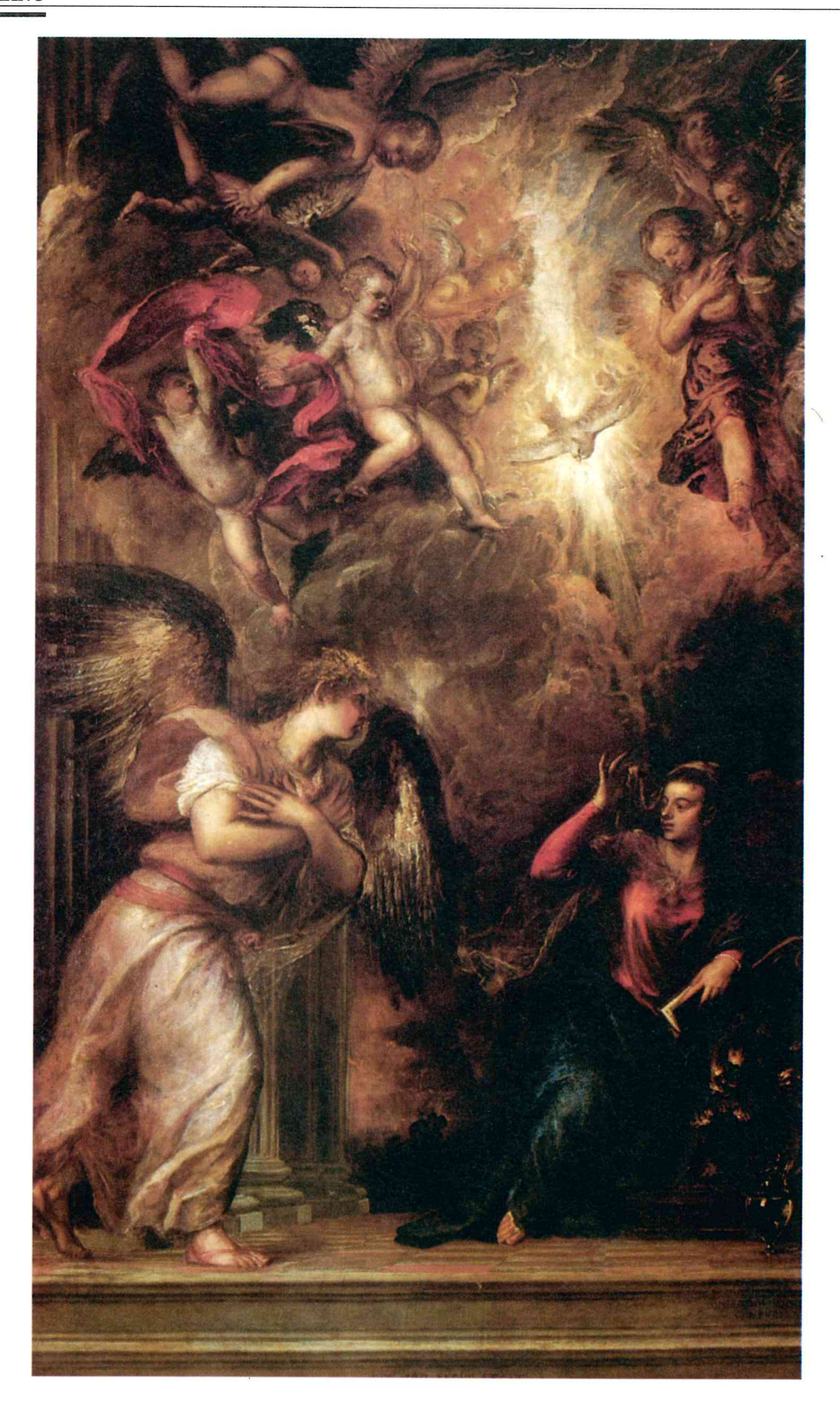
Si Tiziano vuelve a enfrentarse con sus viejos motivos, y en este sentido el cuadro de Munich es paradigmático, lo hace tanto bajo la presión de una nueva situación espiritual, cada vez más dramática, como ante el deseo de revisarlos según una nueva manera, cada vez más atrevida, de interpretar la superficie pictórica. Y, de hecho, entre las tres versiones diferentes que pinta, en fechas muy próximas entre sí, de la *Santa Margarita*, sin que se haya alterado sustancialmente la tensión espiritual que existe en ellas, en la segunda (hacia 1556, Kreuzlingen, colección particular) sustituye el fondo de paisaje montañoso de la versión de 1552 por una fantástica vista de la ciudad de la laguna incendiada que es una auténtica recreación cromática del antiguo modelo, superada a su vez algunos años después por una nueva redacción (hacia 1565, Madrid, Museo del Prado) en la que la figura se funde plenamente con el fondo del paisaje en medio de una espléndida visión nocturna. Una revisión en términos de color semejante a la que en el plazo de un par de años lleva a cabo con las tres versiones, ya citadas, de *Tarquinio y Lucrecia*.

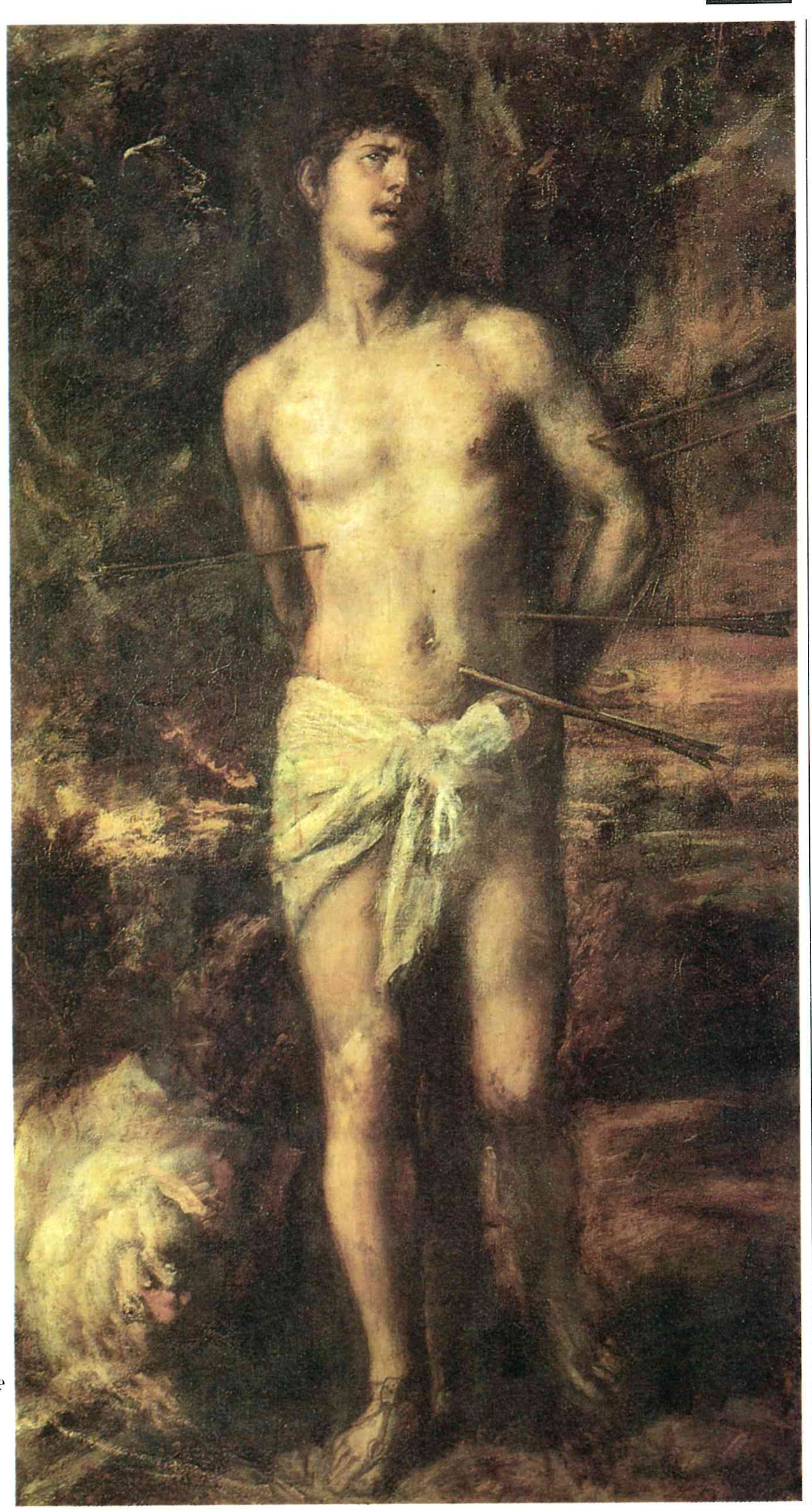
Es ahora cuando Tiziano realizará los dos únicos autorretratos que han llegado hasta nosotros

El taller de Tiziano

Al contrario que Miguel Angel, a quien siempre gustó trabajar en solitario, Tiziano, que desde el principio había entendido la pintura como un pingüe negocio, mantuvo un taller muy activo que le ayudaba en sus grandes obras, realizaba aquellos encargos en los que no le interesaba comprometer sus pinceles y multiplicaba las réplicas de aquellos originales suyos que gozaban de mayor aceptación.

Aunque todos cuantos se dirigían a su taller sabían que, en última instancia, la idea de la pintura era del maestro no todos conseguían obras de la misma calidad —ni tampoco pagaban por ellas el mismo dinero, claro está—, y esto, que era una práctica corriente en todos





Anunciación, hacia 1564, Venecia, iglesia de San Salvador (izquierda). *San Sebastián*, 1576, San Petersburgo, Museo del Ermitage (derecha)

los grandes talleres de pintura de la edad moderna, era algo que en ocasiones, sobre todo al final de su vida, se le reprochó. Así lo hizo, al menos, Niccolò Stoppio que en 1568 escribía a Max Fugger que *lo peor es que él* (Tiziano) *pide un precio no sólo igual sino mayor que los de antaño a pesar de que, como todo el mundo sabe en Venecia, ya apenas ve, de que el pulso le tiembla y de que no puede terminar ningún cuadro sin recurrir a sus ayudantes... Tiziano no hace sino dar alguna que otra pincelada pero los vende como si fueran totalmente suyos y engaña a sus clientes tanto como puede.*

Los juicios de Niccolò Stoppio, aun conteniendo una cierta dosis de verdad —la amplia colaboración de los ayudantes en algunos de los *originales* del maestro—, eran sustancialmente injustos, pero denotan muy bien la incomprensión que despertó entre muchos de sus contemporáneos el último estilo de Tiziano, aquel que se manifiesta ya en *la Anunciación* de 1557 (Nápoles, iglesia de San Domenico) —a su vez una reelaboración del original perdido de 1527—, en la que la fuerza de las figuras brota de la presión interna de los colores, y en la otra *Anunciación* (hacia 1564, Venecia, iglesia de San Salvatore) en la que inaugura su *non finito* y que suscitó las críticas adversas de sus conciudadanos y de Vasari, que ya no puede encontrar en aquella obra *esta perfección que tienen las otras pinturas* de Tiziano.

Tiziano siempre mantuvo un taller muy activo que le ayudaba en sus grandes obras

Sin embargo, en este caso y una vez superada la profunda perplejidad que le produjo el estilo postrero del artista, Vasari demostró una vez más su amplitud de miras y la exactitud de sus juicios cuando observaba que *el método de trabajo que empleó en estas sus últimas pinturas difiere no poco del que empleara en su juventud, por la razón de que las obras anteriores están ejecutadas con una delicadeza y diligencia que parecen increíbles, y pueden contemplarse tanto desde cerca como desde lejos, mientras que estas últimas pinturas están realizadas con audaces pinceladas, rápidamente dispuestas con un amplio y hasta tosco movimiento de pincel, de tal modo que desde cerca es poco lo que se ve, mientras que desde la distancia parecen perfectas. Este método ha sido el motivo de que muchos, queriendo imitarle en ello y jugar al maestro experimentado, hayan pintado obras de gran torpeza; y esto sucede porque, aunque muchos creen que están ejecutadas sin esfuerzo, en realidad no es así, y se engañan a sí mismos, pues es sabido que están pintadas una y otra vez, y que volvía a ellas con sus colores tantas veces que puede verse el trabajo. Y este método, así utilizado, es prudente, bello y asombroso, porque hace que las pinturas parezcan vivas y pintadas con gran arte, pero ocultando el trabajo.*

Un método de trabajo del que conocemos hasta sus más mínimos detalles gracias al relato de un testigo excepcional, Palma el Joven (1544-1628), uno de los últimos discípulos del anciano pintor, que contaba cómo Tiziano *esbozaba sus cuadros colocando las masas de color, que servían de lecho o base a lo que quería representar, y sobre ellas empezaba a trabajar después. Yo mismo he visto preparaciones de este tipo, vigorosamente aplicadas con un pincel cargado de ocre rojo puro, que se convertían en segundos planos. Después con un toque de blanco, y el mismo pincel mojado luego en rojo, negro o amarillo, creaba las partes iluminadas y las som-*

bras para conseguir el efecto de relieve. Así, con cuatro pinceladas podía evocar una magnífica figura... Después de haber dejado iniciados sus cuadros de esta manera, los colocaba contra la pared y los dejaba allí, sin mirarlos de nuevo a veces durante varios meses. Cuando los volvía a retomar, los examinaba como si fueran sus enemigos mortales para descubrir todos sus defectos. Y si encontraba algo que no concordaba con sus intenciones, de la misma manera en que un cirujano trata a su paciente, él quitaba algún tumor de la carne, volvía a colocar en su lugar un brazo cuya articulación se había dislocado, o devolvía a su sitio un pie sin experimentar la menor compasión por su víctima. Operando y remodelando así a sus figuras las llevaba al más alto grado de perfección..., y progresivamente iba recubriendo de carne este esqueleto desnudo, repasándolo una y otra vez hasta que no le faltaba sino respirar... Para los últimos toques, efectuaba con sus propios dedos las transiciones entre las zonas iluminadas y las que permanecían en sombra, mezclando un color con otro, o aplicando con la punta del dedo un toque de negro sobre alguna cavidad para subrayarla... Y, finalmente, cuando el cuadro se encontraba ya en un estado avanzado utilizaba los dedos más que los pinceles para pintar.

La Piedad

El propio Tiziano fue el destinatario de su última pintura religiosa; de su última pintura, de hecho, pues, inacabada aún a su muerte, fue terminada por Palma el Joven (1544-1628), que añadió la siguiente inscripción: *Quod Titianus inchoatum reliquit / Palma reverenter absolvit / Deoq. dicavit opus* (Lo que Tiziano dejó inacabado, Palma lo ha terminado respetuosamente y lo ha dedicado a Dios). Tiziano destinaba *La Piedad* (hacia 1570-1576, Venecia, Galleria dell'Academia) para su propia tumba. El tema del cuadro, sobre el que se ha escrito mucho, está lógicamente en relación con el lugar al que estaba destinado: la muerte, la eucaristía y la resurrección.

En este cuadro, de alguna manera su propio testamento pictórico, se pueden encontrar recuerdos de aquello que le impactó a lo largo de su vida: la escultura clásica, la pintura de Bellini, la arquitectura de Giulio Romano, pero, sobre todo, Miguel Angel: Moisés se inspira en el de San Pietro in Vincoli, la sibila Helespóntica en el *Cristo* de Santa María sopra Minerva y el grupo de la Virgen con su Hijo en la *Piedad* del Vaticano.

El 27 de agosto de 1576 el pintor moría di vecchiezza *en su casa de Biri Grande*

La muerte de Tiziano

El 27 de agosto de 1576, durante la epidemia de peste que él trató de conjurar con su *San Sebastián* (San Petersburgo, Museo del Ermitage), el pintor moría *di vecchiezza* en su casa de Biri Grande. La ciudad le despidió con unas solemnes exequias celebradas en la basílica de San Marcos y en Santa María Gloriosa dei Frari, donde reposa su cuerpo.

Bibliografía

Fuentes

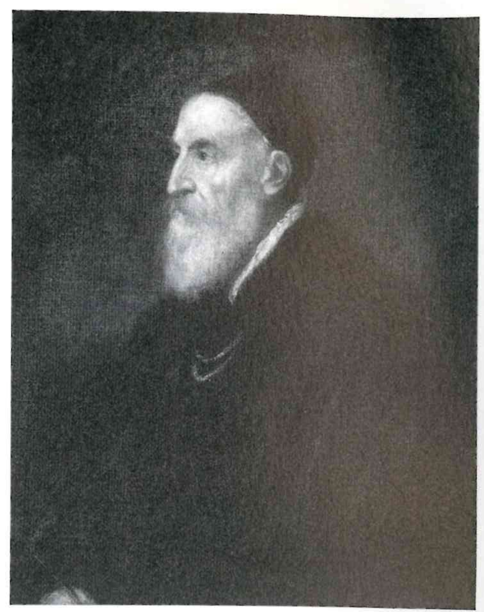
P. Aretino, *Lettere sull'arte di P. Aretino*, ed. F. Pertile y E. Camesasca, Venecia-Roma, 1965. M. Boschini, *La carta del navegar pittoresco*, Venecia, 1660. L. Dolce, *Dialogo della pittura... intitolato l'Aretino*, Venecia, 1557. G. P. Lomazzo, *L'idea dei tempio della pittura*, Milán, 1590. C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, overo le vite de gl'illustri pittori veneti e dello stato*, Venecia, 1648. Tiziano, *Le lettere*, ed. C. Fabbro, Cadore, 1977. *Tiziano e la corte di Spagna nei documenti dell'Archivio General di Simancas*, ed. A. Cloulas, Madrid, 1975. G. Vasari, *Le vite de'piu eccelenti pittori, scultori ed architetti*, Florencia, 1568, ed. P. Milanesi, Milán, 1907.

Obras generales

E. Battisti, *Renacimiento y Barroco*, Madrid, 1990. B. Berenson, *Italian painters of the Renaissance. Venetian School*, Londres-Nueva York, 1957, 2 vols. F. Checa, *Carlos V y el ideal del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987. *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia. 1540-1590*, Milán, 1981. S. J. Freedberg, *Pintura en Italia. 1500/1600*, Madrid, 1978. *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500*, Roma, 1981. R. Goffen, *Piety and Patronage in Renaissance Venice. Bellini, Titian and the Franciscans*, New Haven-Londres, 1986. Gould, *National Gallery Catalogue. The Sixteenth Century Venetian School*, Londres, 1959. G. Gronau, *Titian*, Londres, 1904. C. Gould, «On Durer's graphic and Italian Painting», *Gazette des Beaux Arts*, febrero 1970. R. Klein, *La forma y lo inteligible*, Madrid, 1982. *Le siècle de Titien, l'age d'or de la peinture à Venise*, París, 1993. R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Florencia, 1946. R. Pallucchini, *Pittura veneziana del cinquecento*, Novara, 1943. E. Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972. T. Pignati (ed.), *Le Scuole di Venezia*, Milán, 1981. J. Pope-Hennessy, *El retrato en el renacimiento*, Madrid, 1985. D. Rosand, *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, New Haven-Londres, 1982. F. Saxl, *La vida de las imágenes*, Madrid, 1989. *The Genius of Venice 1550-1600*, Londres, 1988. H. Tietze y E. Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, Nueva York, 1944. *Tiziano e Venezia*, Vicenza, 1980. VV.AA., *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milán, 1987, 2 vols. J. Wilde, *Venetian Art from Bellini to Tiziano*, Londres, 1974 (ed. española, Madrid, 1988). E. Wind, *Misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, 1971. R. Wittkower, *Idea and Image. Studies in Italian Renaissance*, Londres, 1978. R. y M. Wittkower. *Nacidos bajo Saturno*, Madrid, 1982.

Monografías

A. Ballarin, *Tiziano*, Florencia, 1968. M. Beroqui, *Tiziano en el Museo del Prado*, Madrid, 1946. M. Calvesi, «La morte di Baco. Saggio su l'ermetismo di Giorgione», en *Storia del arte*, 7/8, 1970, pp. 179-223. E. Cantelupe, *Art Bulletin*, 1964. M. A. Chiari Moretto Wiel, *Tiziano. Corpus dei disegni autografi*, Milán, 1989. J. A. Crow y G. B. Cavalcaselle, *Titian. His Life and Times*, Londres, 1988. P. Egan, «Poesia and the Fête Champêtre», *Art Bulletin*, XLI, 1959, pp. 303-313. Ph. Fhel, «The Hiden Genre: a Study of the Concert Champêtre, in the Louvre», *Journal of the Aesthetics and Art Criticism*, XVI, 1957, pp. 153-168. E. Fischer, «Orpheus and Calaïs. On the Subject of Giorgione's *Concert champêtre*», en *Liber Amicorum, Karel G. Boon*, Amsterdam, 1974, pp. 71-77. A. Gentili, *De Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella pittura veneziana del Cinquecento*, Milán, 1980. Ch. Hope, *The Camerino d'Alabastro. A reconsideration of the Evidence, in Bacchanals by Titian and Rubens*, Estocolmo, 1987. Ch. Hope, *Tiziano*, Venecia, 1990. L. Hourticq, *La jeneusse de Titien*, París, 1919. R. W. Kennedy, *Novelty and tradition in Titian's art*, Northampton, Mass., 1963. R. Pallucchini, *Tiziano*, Florencia, 1969. E. Panofsky, *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, Londres-Nueva York, 1969. T. Pignatti, *Tiziano: disegni*, Florencia, 1979. D. Rosand, *The Meaning of the Mark: Leonardo and Titian*, Kansas, 1988. D. Rosand, *Titian*, Nueva York, 1978. D. Rosand, *Titien «L'art plus fort que la nature»*, París, 1993. D. Rosand (ed.), *Titian. His world and his Legacy*, Nueva York, 1982. D.



Autorretrato, Madrid, Museo del Prado

Lo mejor de TIZIANO

1. El amor sagrado y el amor profano, *hacia 1515, óleo sobre lienzo, 118×279, Roma, Galleria Borghese.*

Este cuadro fue pintado con ocasión del matrimonio de Niccolò Aurelio con Laura Bagarotto en la primavera de 1514.

El nombre con el que habitualmente se le conoce, *El amor sagrado y el amor profano*, data de finales del siglo XVII y no se corresponde exactamente con el verdadero tema del cuadro, que no es otro sino una reflexión sobre las dos Venus —la celeste y la terrestre— que, en el contexto neoplatónico, representan dos modos distintos de existencia y dos grados de perfección; no una oposición entre dos principios morales diferentes, entre el bien y el mal.

La primera de estas Venus nació, sin participación de mujer, cuando los testículos cortados de Urano cayeron al mar; la segunda nació de manera natural, fruto de los amores de Zeus y Hera. Las dos representan grados distintos en la perfección de la belleza y suscitan amores diferentes, pero las dos —y es Ficino quien lo escribe— *son nobles y dignas de ser honradas pues las dos, cada una a su manera, engendran belleza;* entre las dos reina la armonía y, como símbolo de ello, Cupido con su mano homogeneiza el agua de la fuente.



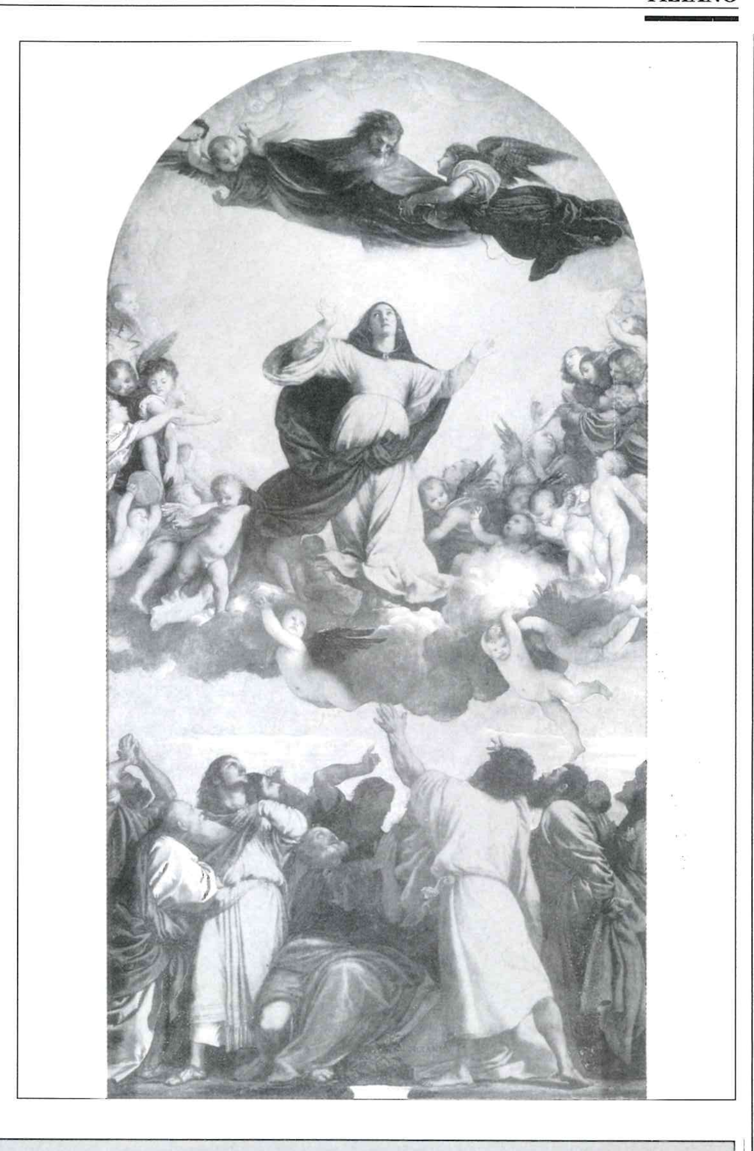
2. La Asunción, *1516-1518, óleo sobre tabla, 690×360, Venecia, Basílica de Santa Maria Gloriosa dei Frari.*

Los precedentes inmediatos de esta obra, concebida como cuadro de altar para la iglesia dei Frari, estarían en la *Asunción de la Virgen* pintada por Mantegna en la capilla Ovetari, que él estudió durante su estancia en Padua, y la *Inmaculada* pintada por Bellini tres años antes en la iglesia de Santa Maria degli Angeli en Murano, pero el grado de verosimilitud y realismo que consigue a la hora de representar el milagroso suceso pone de manifiesto lo lejos que se encuentra ya de ellos, abandonando el modesto realismo de sus predecesores para concebir el suceso como un hecho auténtica y exclusivamente sobrenatural.

Tiziano plantea la representación del acontecimiento milagroso en un único tiempo, espacio y acción, cuya unidad indisoluble viene subrayada por todos y cada uno de los elementos del cuadro: el color, con su magnífica gama de rojos que comparten las vestiduras de los apóstoles, de la Virgen y del Padre Eterno; la luz, que, irradiando de lo alto, ilumina por igual el mundo celeste y el terrenal, sobre el que se proyecta la densa sombra de la nube en la que asciende María; los gestos, perfectamente calculados para representar las emociones más diversas y que conducen inevitablemente de un plano al inmediatamente superior; la composición, con su sólida y sutil composición piramidal, que vincula en una misma estructura a los apóstoles y a la Virgen que, inserta en el círculo celestial que forman

la esfera de luz dorada y la guirnalda de ángeles, participa de los dos mundos en su calidad de intercesora. Una unidad, incluso, que la doble perspectiva utilizada, de arriba abajo en los apóstoles y de abajo arriba en la Virgen, contribuye a reforzar más que a destruir.

El colosalismo de las figuras, la intensidad del color —amarillos y rojos— y el brillo de la luz dorada —con el que consigue una transcripción literal de la bóveda dorada del cielo que, a través de unos recursos radicalmente distintos, había representado también Giovanni Bellini en el *Retablo del Santo Job* (Venecia, Galleria dell'Academia)— y que impregna todo el cuadro, forman parte también de una cuidadísima puesta en escena, para la que Tiziano había calculado hasta en sus menores detalles el espacio arquitectónico en que iba a quedar instalada, en el ábside, al fondo de la gran nave gótica y en un contraluz difícil cuyo efecto negativo trató de contrarrestar con la propia luminosidad que emanaba del cuadro y con la forma del marco diseñado bajo su supervisión.



3. Pala Pesaro, *1519-26, óleo sobre lienzo, 478 × 268, Venecia, Basílica de Santa Maria Gloriosa dei Frari.*

Es un cuadro funerario en el que Jacopo Pesaro, en compañía de otros miembros de su familia, se presenta ante la Virgen y el Niño bajo la protección de san Pedro, y en él Tiziano funde dos tradiciones diferentes —la del cuadro votivo y la del retablo—. En esta obra ha abandonado las composiciones simétricas, equilibradas y articuladas en planos paralelos de los retablos en favor de una organización dinámica y asimétrica: las figuras forman un triángulo escaleno, no equilátero, en el que la mirada del espectador se dirige hacia la Virgen no en línea recta sino a través de un largo recorrido en zig-zag, unificando emocionalmente a todos los personajes del cuadro.

Una composición asimétrica —normal ya en un cuadro votivo pero excepcional en una Sacra Conversación, y este retablo participa de ambas cosas— cuyo efecto queda subrayado por el fondo arquitectónico de la tela, también asimétrico y desvinculado de la arquitectura real del edificio, en el que las dos gigantescas columnas que se pierden en el cielo continúan hacia el interior del cuadro el movimiento diagonal iniciado en la mirada de Pesaro. La solución arquitectónica de



Tiziano era absolutamente feliz, pero fruto de una larga serie de tanteos que, como ha puesto de manifiesto el examen radiológico, partieron de una primera estructura tradicional articulada alrededor de un nicho y en rigurosa vista frontal.

4. La Bacanal, *1518-1519, óleo sobre tela, 175 × 193, Madrid, Museo del Prado.*

Este cuadro fue pintado, junto a *La ofrenda a Venus* y *Baco y Ariadna*, para la Cámara de Alabastro de Alfonso de Este en el castillo de Ferrara. En él, cuyo título exacto debería ser el de *El río de vino en la Isla de Andros*, se inspira en las *Imágenes* de Filóstrato el Viejo, un texto del siglo III en el que se describían algunas obras maestras de la antigüedad, entre ellas una en la que *la corriente de vino que surca la isla de Andros y los andrios que se han emborrachado en el río es su tema. Pues la tierra de Andros está tan henchida de vino por obra y gracia de Dioniso, que estalla y les envía un río a sus habitantes. Si lo comparas con un río de agua, su caudal no es grande, pero si piensas que es de vino, sí es un río grande y sagrado. Quien bebe de sus aguas bien puede desdeñar las del Nilo y el Istro, y decir de estos ríos que serían más estimados si, aun siendo mucho más pequeños, tuviesen un caudal semejante.*

Esto es lo que me parece que cantan a sus mujeres y a sus niños los habitantes de Andros, coronados de hiedra y enredadera, unos danzando en ambas riberas, otros reclinados... Vemos en la pintura al río que, presa de gran agitación, yace sobre un lecho de racimos, vertiendo vino puro.

Un texto éste que Tiziano

reproduce casi literalmente —tan sólo falta la barca en Dionisos se dirige a la isla—, haciendo un ejercicio de *ekfrasis.*



5. El Santo Entierro, *hacia 1525, óleo sobre tela, 148×225, París, Museo del Louvre.*

En esta obra, perteneciente al duque de Mantua primero y a Carlos I de Inglaterra después, Tiziano se inspira en *La Deposición* de Rafael. Pintada contemporáneamente a los grandes retablos de Ancona y Brescia comparte con ellos la misma intensidad dramática que le prestan sus horizontes bajos y los misteriosos efectos de claroscuro

que provocan las luces indecisas del crepúsculo o el amanecer, reforzadas aquí con el fuerte efecto producido por las sombras de quienes portan el cuerpo de Cristo, que se proyectan sobre él, anunciando la oscuridad del sepulcro; sombras que en su pintura, ya desde el lejano *Retablo de san Marcos*, son siempre un signo de tragedia y el elemento fundamental, más que la luz, a través del cual crea una situación dramática.

Concebido como un relieve, posee una intensidad dramática marcada por un profundo *ethos* clásico que le mantiene en una postura de equilibrio muy lejana a la de aquel otro *Santo Entierro* (1559, Madrid, Museo del Prado) que treinta años más tarde enviaría a Felipe II.

6. Francesco Maria della Rovere, *1536-1538, óleo sobre lienzo, 114,3 × 100, Florencia, Galleria degli Uffizi.*



En este retrato Tiziano mantiene ciertos recuerdos del que hiciera a Carlos V, vestido con armadura, en 1530, aunque introduce un mayor dinamismo en la postura del personaje y prescinde del fondo liso, para representar tras el duque una repisa cubierta de terciopelo rojo sobre la que coloca el casco y tres bastones de mando que contrarrestan el fuerte movimiento diagonal del que sujeta con su mano derecha.

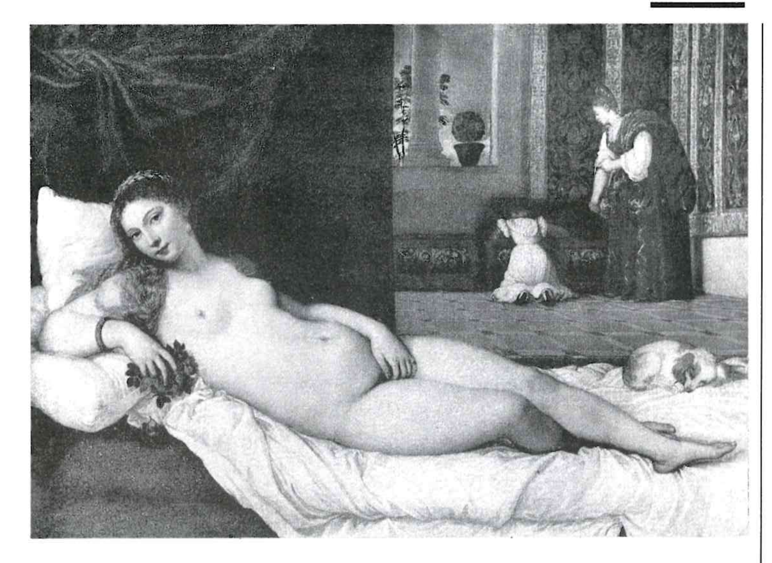
Quizá lo más interesante de este retrato, cortado, como todos los de este momento, a la altura de los muslos, sea el hecho de haberlo pensado en un principio como un retrato de cuerpo entero, tal y como puede verse en un dibujo preparatorio, el único que se conserva para un retrato de Tiziano. Una fórmula ésta corriente en la pintura nórdica pero muy poco habitual en el pintor, que la utilizó por primera vez en su versión del retrato de *Carlos V* pintado por Seisenegger y que, salvo en contadas ocasiones —los retratos de *Diego Hurtado de Mendoza* y *Cristoforo Madruzzo*, por ejemplo—, reservó para los retratos del emperador y su hijo, Felipe II.

7. La Venus de Urbino, *1538, óleo sobre tela, 119 × 165, Florencia, Galleria degli Uffizi.*

Este cuadro, comprado por Guidobaldo della Rovere, se ha interpretado de maneras muy diferentes: desde considerarlo una alegoría nupcial entendida en clave neoplatónica, hasta no ver en él más que el retrato de una cortesana realizado con una intención exclusivamente erótica.

Aunque la *Venus de Urbino* se encuentra estrecha-

mente emparentada con la *Venus* de Giorgione, representa una visión del mito muy diferente de la que había ofrecido éste: a Tiziano no le interesa aquí representar emociones intensas ni contenidos de tipo dramático —como había hecho en sus cuadros mitológicos para Ferrara—, sino únicamente registrar y sistematizar una impresión visual, pues, como señala Saxl (1989), *si comparamos las dos pinturas sentimos que la Venus de Tiziano se ha despojado de todo lo que recuerde a una Venus. Las esculturas clásicas que Tiziano introdujo en su obra primitiva como decoración conservaban su carácter de mármoles antiguos (lo mismo que la Venus de Giorgione); pero en el cuadro de los Uffizi parece que la belleza escultural clásica ha sido vencida por lo que podríamos llamar realidad.* Mientras que Giorgione propone un ideal de belleza, Tiziano representa una belleza individual, real y concreta.



8. Venus del Pardo, *hacia 1535/40-1560, óleo sobre lienzo, 196 × 385, París Museo del Louvre.*

Esta obra, que se contó siempre entre las joyas de la colección real española, fue regalada a Carlos I de Inglaterra por Felipe IV. Posteriormente pasó a Francia, siendo propiedad de Jabach y Mazarino antes de que la adquiriera Luis XIV.

Es un cuadro problemático, tanto respecto a su iconografía real como respecto al de la fecha de su ejecución, cuestiones ambas que, además, están muy íntimamente relacionadas. Tiziano, en una carta, se refiere a él como *la nuda con el paese e il satiro*, mientras que Lomazzo describe un cuadro semejante que vio en



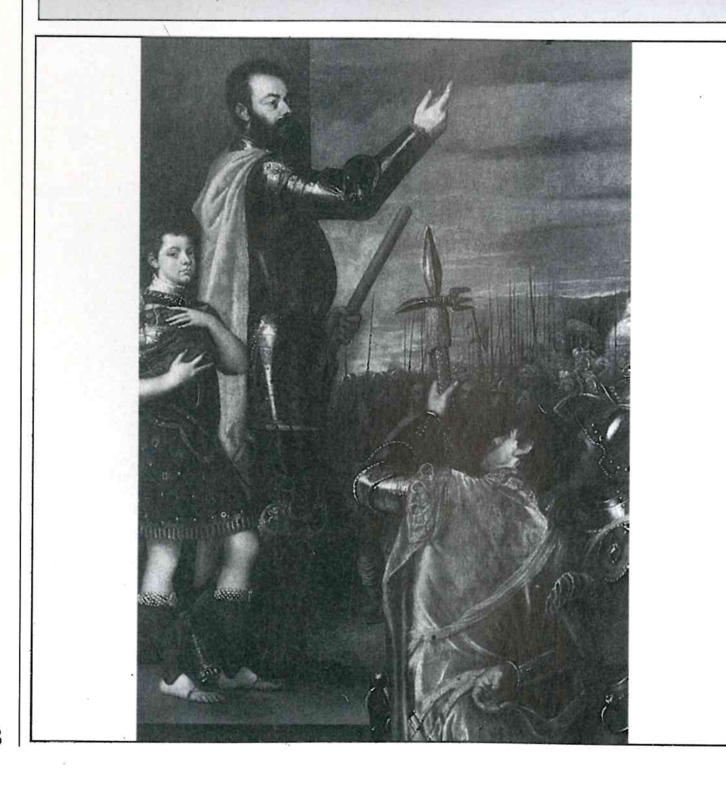
casa de Tiziano poco después de la muerte del pintor como *una Venus que duerme, con unos sátiros que le descubren las partes más ocultas y otros sátiros alrededor que comen uvas, y a lo lejos, en un paisaje, Adonis persiguiendo la caza.* Como Venus aparece citada en los inventarios la colección real española, a la que perteneció el cuadro desde 1567, pero en ellos se la cita también como *Júpiter y Antíope.* Hoy día hay un consenso general en aceptar como válido el último de ambos títulos, representando el cuadro el momento en que Júpiter disfrazado de sátiro levanta el velo para disfrutar la belleza de Antíope; sería, pues, una nueva visión del viejo tema de la contemplación de la belleza.

Sin embargo esta interpretación del asunto presenta algunas complicaciones, pues, si el cuadro debe entenderse como la historia de Júpiter y Antíope, no hay ninguna explicación que justifique la presencia del grupo de cazadores que irrumpen por la izquierda. Una posible respuesta a este problema vendría dada por la propia génesis de la obra, realizada, al menos, en dos momentos distintos, uno en torno a los años 1535-40 y otro posterior a 1560, cuando convirtió en un cuadro de caza para Felipe II una vieja bacanal inacabada que conservaba aún en su taller.

Panofsky (1969) propone una interpretación diferente, apoyada también en una cronología distinta. Para él no serían dos, sino tres los momentos de ejecución, situándose el primero de ellos hacia 1515. Esta fecha explicaría también el tema que propone, muy relacionado con los de otros cuadros suyos de aquellos tiempos: una alegoría de *Las tres vidas del hombre.* El cazador representaría la vida activa, la pareja que se encuentra a su lado representaría la vida contemplativa y el sátiro que mira a la mujer dormida encarnaría la vida del placer voluptuoso.

La presencia de los cazadores en primer término y de unos perros devorando a un ciervo en un segundo plano, hizo pensar a Hourticq (1919) que el cuadro podría ser una ilustración de la historia de Acteón, idea retomada por Fehl (1957) para interpretar la injusta muerte del cazador como una reflexión acerca de la inconstancia de la Fortuna.

9. La alocución del marqués del Vasto, *1540-1541, óleo sobre lienzo, 223 × 165, Madrid, Museo del Prado.*



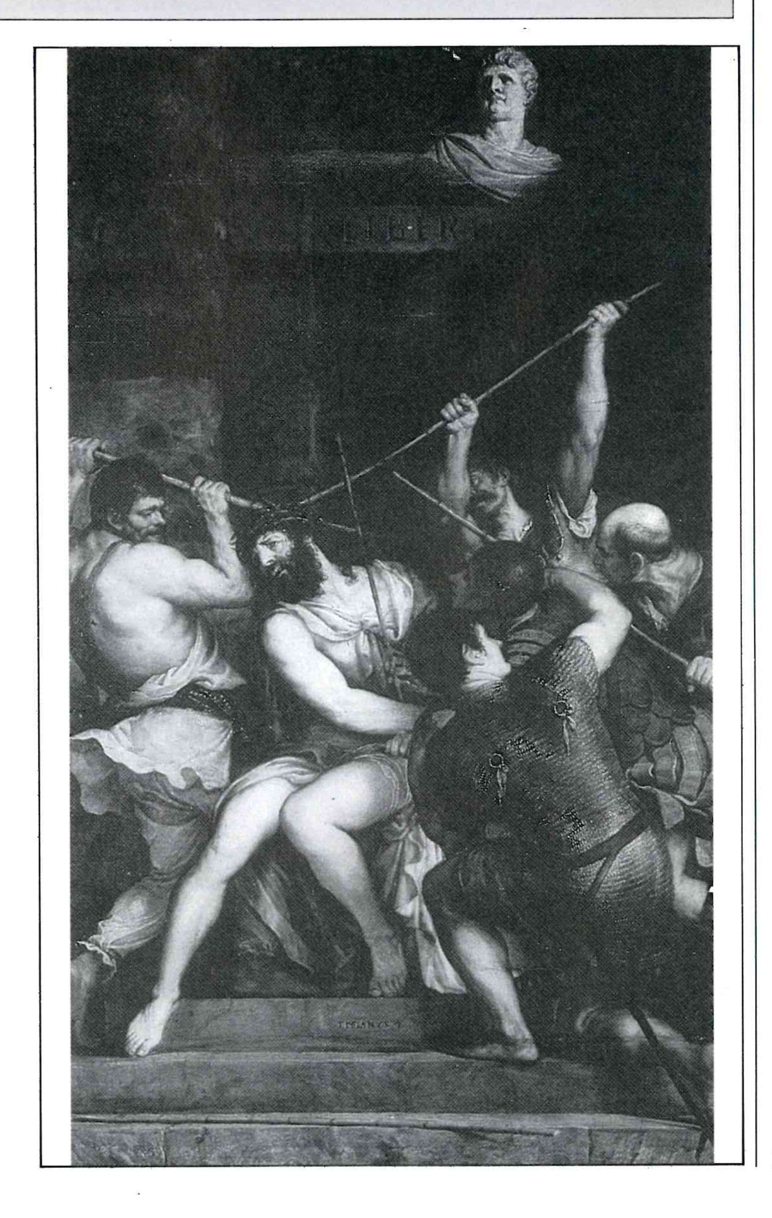
El marqués está representado de pie, en compañía de su hijo que le sostiene el casco, arengando a sus tropas con un gesto cuya retórica subraya recortando el brazo y el bastón de mando del general contra un cielo vacío, sobre el que se recorta también, con ciertos tintes amenazadores para el marqués, la pica de un lansquenete. El momento y el gesto son importantes —y por eso el interés del comitente en suministrar un modelo muy concreto— pues del Vasto quería que se recordase, precisamente, ese episodio de la campaña contra los turcos en que él, con su elocuencia, había convertido en victoria lo que prometía ser un total desastre militar cuando sus tropas amenazaron con un motín.

Para la realización de la obra, el marqués dio a Tiziano como modelo una medalla del emperador Gordiano III representando la arenga de Augusto. A pesar del pequeño tamaño y el carácter popular de la medalla que le servía de pie forzado, Tiziano no tuvo ninguna dificultad para crear a partir de ella un cuadro absolutamente monumental, en el que su clasicismo —entendiendo por tal exclusivamente su relación con el arte de la antigüedad— entra en una nueva fase. Ahora, simplemente, Tiziano —y será él el primero en hacerlo— adaptará las fórmulas del arte clásico a sus propias necesidades narrativas, en vez de intentar darles un aire clásico a base de introducir fragmentos arqueológicos o vestir a sus personajes con armaduras antiguas. De tal manera que en lugar de encontrarnos ante un general del siglo XVI travestido en divinidad clásica, lo que aquí tenemos, en realidad, es a un verdadero emperador romano representado en el papel de un personaje del siglo XVI.

10. La coronación de espinas, *1540-1541, óleo sobre tabla, 303 × 180, París Museo del Louvre.*

La obra fue pintada para la iglesia de Santa Maria delle Grazie de Milán. Su punto de partida fue doble: una xilografía de Durero y el fresco que con el mismo tema había pintado Bernardino Luini en el oratorio de la Cofradía de la Santa Corona, que era el comitente del cuadro de Tiziano. De Durero tomó el número de personajes y de Luini la disposición del Cristo sentado en lo alto de tres escalones por los que ascienden los verdugos; sin embargo, la violencia absoluta con que los sayones clavan, a bastonazos, la corona de espinas sobre la cabeza del Salvador procede de los *Titanes* pintados por Giulio Romano en el Palacio del Te de Mantua. De él proceden también lo retórico de las actitudes y la fuerza plástica de los personajes, así como la opresiva arquitectura de sillares rústicos que un busto de Tiberio identifica como un tribunal de justicia.

Además de las citadas, se observan en este cuadro las influencias de Miguel Angel y de la escultura clásica. En este caso concreto Tiziano se inspira, para el verdugo de la izquierda, en la escultura de un *bárbaro* conservada en Mantua y vuelve a tomar, una

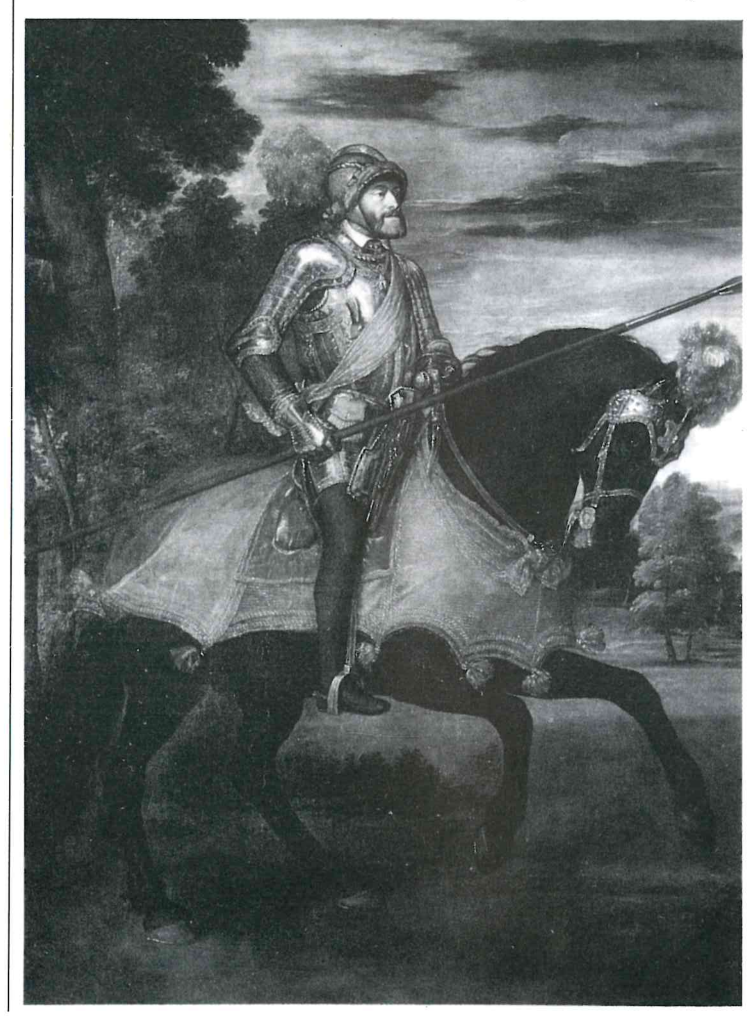


vez más, al *Laocoonte* como modelo, esta vez para su Cristo; pero con un sentido completamente distinto a como lo había hecho en el *Retablo de Brescia* o en *Baco y Ariadna.* Ahora le interesa menos la potencia escultórica del grupo helenístico que su fuerza expresiva y patética, su condición de paradigma de la figura sufriente por excelencia, subrayada por el nuevo empleo que hace aquí de la luz y el color.

11. Carlos V en la batalla de Mühlberg, *1548, óleo sobre lienzo, 322 × 279, Madrid, Museo del Prado.*

Fue realizado por encargo del emperador en 1548, durante la segunda estancia del pintor en Augsburgo, para conmemorar la victoria que había obtenido sobre los protestantes de la Liga de Smalkalda un año antes a orillas del río Elba.

El cuadro de Tiziano supone una renovación radical de este género de composiciones al prescindir de cualquier tipo de referencias alegóricas y mitológicas al uso (aunque su amigo Aretino le había sugerido la inclusión de las personificaciones de la Fama y la Religión) y confiar el efecto final exclusivamente a las cualidades formales y plásticas de la pintura. El emperador, montado a caballo y vestido con la armadura que utilizó durante la campaña, aparece sólo sobre un paisaje que recuerda el escenario real de la batalla. Todos los detalles que figuran en el lienzo, incluido ese extraño sol rojizo que ilumina la escena, fueron extraídos fielmente de las crónicas que relataban el acontecimiento; sin embargo, en el retrato de Tiziano adquieren unos valores simbólicos que exceden con mucho la mera ilustración de dichas crónicas.



Que estos elementos fueran reales no quiere decir en absoluto que estuvieran exentos de connotaciones simbólicas. Y, prácticamente, desde la larga lanza que lleva en sus manos —que alude a la de Longinos— y el sol rojo —que debe ser leído como aquel que detuvo su curso a ruegos de Josué— hasta el propio modelo que elige para su pintura, la estatua ecuestre de *Marco Aurelio* (Roma, Museo Capitolino) —que establece su filiación como descendiente de los emperadores romanos—, las tienen. Unas connotaciones simbólicas en las que se mezclan las referencias al mundo romano —el Elba se presenta como trasunto del Rubicón— y al mundo cristiano, al mundo clásico y al mundo de la caballería, pudiendo verse en este Carlos V que monta a caballo tanto al último descendiente de los emperadores romanos como

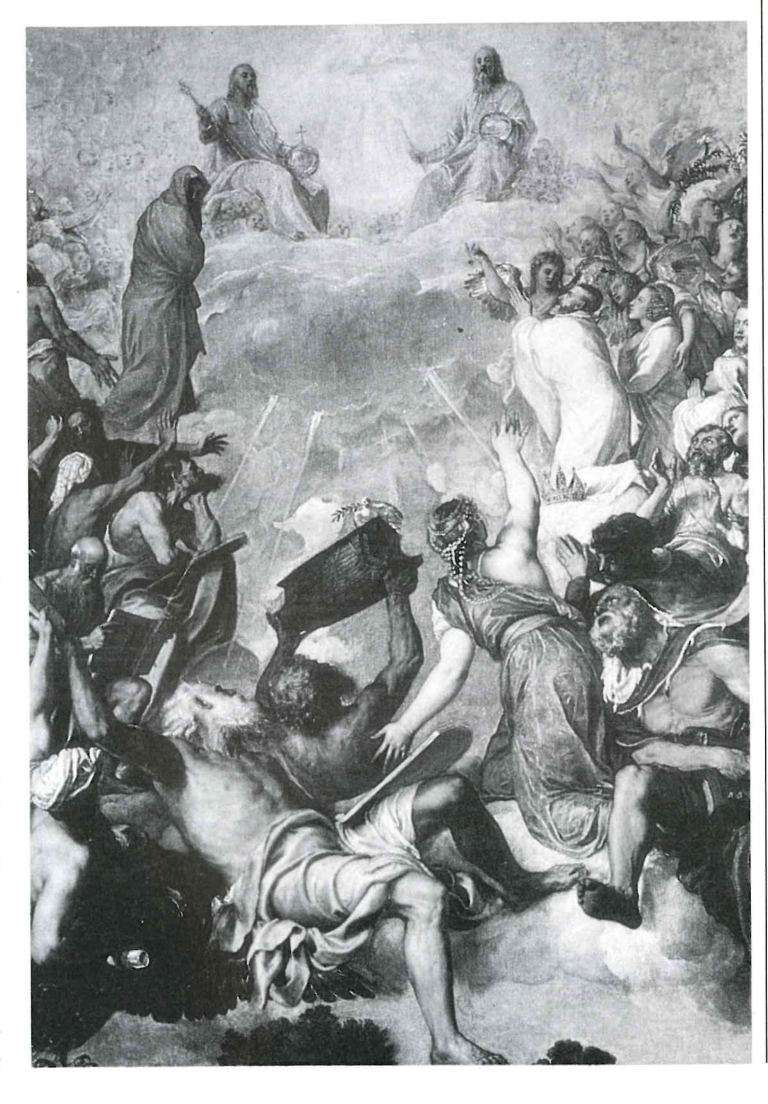
al *Miles Christi* medieval (Checa, 1987).

La novedad de este retrato consistía precisamente en esta integración del personaje en el curso de un acontecimiento, sea éste una acción histórica importante o un hecho trivial. La fórmula, nueva, era genial y, de hecho, Tiziano creó en este retrato el modelo de imagen heroica que, a partir de él, va a ser unánimemente aceptada en la tradición del arte occidental.

12. La adoración de la Santísima Trinidad, *1551-1554, óleo sobre lienzo, 346×240, Madrid, Museo del Prado.*

El de la adoración de la Santísima Trinidad, era un tema por el que Carlos V, y en general todos los miembros de la Casa de Austria, sentía una devoción especial, heredada de sus orígenes borgoñones. El mismo, en un primer momento, había dispuesto que le enterraran junto a los demás duques de Borgoña en la Cartuja de Champmol, conocida como la *Maison de la Trinité*. Aunque más tarde cambió Champmol por Yuste, siguió fiel a las devociones de su linaje y quiso que sobre su tumba colgara un cuadro de este tema. En el codicilo de su testamento en el que dejó instrucciones concretas sobre cómo debía ser su enterramiento, especificaba que flanqueando una custodia *se ponga el bulto de la Emperatriz y el mío que estemos de rodillas con las cabeças descubiertas y los pies descalços, cubiertos los cuerpos como por sendas sábanas... con las manos juntas.* Y exactamente así, en compañía de su hijo Felipe, es como aparecen en el cuadro de Tiziano, sobre cuya peculiar iconografía debió de dar unas instrucciones muy precisas que podrían explicar, al menos en parte, sus múltiples singularidades iconográficas.

El precedente inmediato de Tiziano, directo o indirecto, es el *Retablo Landauer* de Durero; un cuadro muy similar en el que, también, la familia del comitente aparece en medio del coro de los santos en el momento de adorar a la Santísima Trinidad. Sin embargo, hay múltiples elementos en la obra de Tiziano que la alejan de la del alemán, y no sólo porque Matías Landauer y su familia se encuentren vestidos con sus mejores galas y no con hábitos de penitente: en el cuadro de Durero la práctica totalidad de los bienaventurados son santos cristianos mientras que en el del veneciano son personajes del Antiguo Testa-



mento; en el retablo de Viena la Trinidad se representa como un *Trono de Gracia*, mientras que en el del Prado aparecen el Padre y el Hijo flanqueando al Espíritu Santo. Esta fórmula iconográfica, que podía deberse a esas instrucciones tan precisas que debió de darle al emperador, era habitual en la pintura flamenca pero tan extraña a la tradición italiana como puede serlo la posición completamente aislada en que se sitúa la Virgen; posición que en este caso viene justificada por su condición de intercesora.

La complejidad de la iconografía (Panofsky, 1969) viene determinada, también, por la del tema de la pintura: el emperador la nombra en su testamento como *El Juicio Final*, Aretino y el resto de las fuentes contemporáneas la mencionan como *La Trinidad*, el propio Tiziano se refiere a ella como *La Trinidad* o *El Paraíso*, y a partir de 1600 se populariza el nombre de *La Gloria*. Temas que, en realidad, son distintos entre sí, pero que en la pintura del veneciano se entremezclan por deseo explícito del emperador, que no quería que se le representase a él y a los miembros de su familia como simples donantes admitidos circunstancialmente entre los elegidos, sino como almas resucitadas que imploran por su salvación. Por eso el papel de la Virgen como intercesora, por eso la importancia que adquieren, dominando toda la parte inferior de la composición, las gigantescas figuras de la Sibila Eritrea, Ezequiel, Moisés, Noé y David, en los que una vez más vuelven a encontrarse referencias explícitas a Miguel Angel y al *Laocoonte*.

13. Dánae, *1545-1546, óleo sobre tela, 117×169, Nápoles, Gallerie Nazionali di Capodimonte.*

Esta obra fue pintada durante su estancia en Roma por encargo de Alejandro Farnese. Cuenta Vasari que una vez que Miguel Angel y él visitaron el estudio del veneciano y vieron allí este cuadro, recién terminado, *al marcharse de allí Miguel Angel habló muy elogiosamente del oficio de Tiziano; dijo que le gustaba mucho su color y su estilo, pero que era una lástima que en Venecia los pintores no empezaran por aprender bien a dibujar y que no emplearan un sistema mejor. Pues, añadió, si a este hombre le ayudara tanto el conocimiento del dibujo como la naturaleza, sobre todo cuando pinta del natural, nadie podría llegar más lejos ni hacerlo mejor que él, pues tiene un espíritu magnífico y un estilo vivaz y encantador. Y efectivamente es así, porque quien no ha dibujado lo suficiente, y estudiado las mejores cosas de los antiguos y los modernos, no puede sólo con sus propias*



fuerzas aprovechar al máximo su talento ni embellecer las cosas que pinta del natural, dotándolas de esa gracia y perfección con la que el arte mejora a la naturaleza, que normalmente no suele ser perfecta en todas sus partes.

El rechazo de Miguel Angel, y del ambiente romano en general, reforzó sus propias concepciones sobre la pintura que, en la *Dánae,* se hace menos plástica y más pictórica, inaugurando una nueva fase de esplendor cromático, incluso teniendo en cuenta que su gama de colores se hace ahora mucho más restringida de lo que lo había sido en años anteriores, sólo dos o tres colores en cada cuadro —en la *Dánae* casi únicamente rojo y verde oliva— pero éstos con una variedad de tonos casi infinita.

14. La Religión socorrida por España, *hacia 1571-1575, 168×168, Madrid, Museo del Prado.*

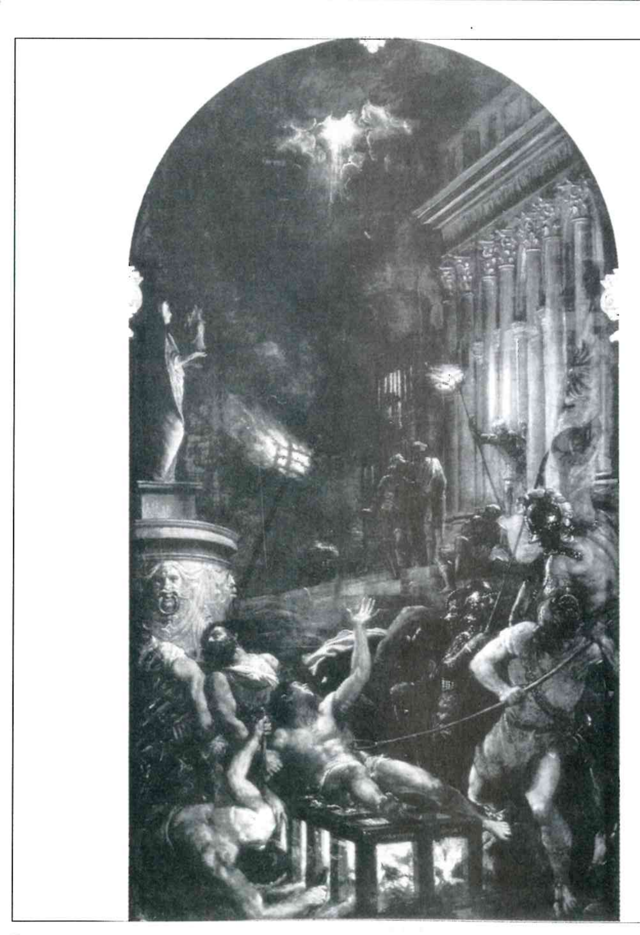
Para esta obra el pintor aprovechó una vieja pintura, *el Triunfo de la Virtud sobre el Vicio,* que había comenzado para Alfonso d'Este hacía casi cuarenta años y que aún permanecía inconcluso en su taller. Este cuadro, descrito por Vasari durante su visita al estudio de Tiziano en 1566, representaba a *una joven muchacha desnuda de-*



lante de Minerva con otro personaje a su lado y un paisaje marino en cuyo centro, en la lejanía, aparecía Neptuno sobre su carro, y su significado original podía interpretarse como una alegoría de las amenazas que se cernían sobre Ferrara, personificadas en la amenazante serpiente que aparece tras ella y en el siempre temido poder marítimo de Venecia encarnado en la figura de Neptuno.

El destinatario de esta alegoría reaprovechada no fue Felipe II sino el emperador Maximiliano II, que en 1568 había adquirido la primera de las tres versiones de las que hay noticias —conocida por un grabado de Giulio Fontana—, y su objeto no era celebrar la batalla de Lepanto sino recordar la terrible amenaza del poder turco sobre Viena. Algunos años más tarde, en 1575, Felipe II recibió otra redacción distinta de la misma pintura —hay algunas pequeñas diferencias entre ellas: ha desaparecido el águila imperial de la bandera, Minerva ha perdido el *gorgoneion* para convertirse en la *Ecclesia militans*, y su compañero ha sustituido el ramo de olivo por la espada pasando así de ser una alegoría de la Paz a serlo de la Fuerza— que, aceptando el tema propuesto por Panofsky (1969) podría titularse *la Religión, amenazada por la subversión interna (la serpiente) y por el enemigo exterior (el turco), solicita la protección de la Iglesia militante y de la Fuerza.*

15. El martirio de san Lorenzo, *1548-1559, 493×277, Venecia, iglesia de los Jesuitas.*



Poco tiempo después de regresar de Roma y aún bajo los efectos del *shock* que el viaje le había producido, Tiziano recibe el encargo del *Martirio de San Lorenzo*, y en él va a dejar reflejado todo un catálogo completo de aquello que más le había impresionado: la arquitectura, a pesar de su atrevida perspectiva, deja traslucir el impacto del templo de Antonino y Faustina o del de Marte Ultor; san Lorenzo es una reelaboración del *Galo moribundo;* el violento rayo de luz que ilumina la escena tiene su origen en *La liberación de San Pedro* (1513-4, Roma, Estancia de Heliodoro) y el esbirro que tira del cuerpo del santo hacia arriba deriva de *La deposición de Cristo* (1507, Roma, Galleria Borghese) de Rafael, mientras que otras figuras, como la del verdugo que sopla el fuego, y el portaestandarte tienen un claro modelo en Miguel Angel.

Invención de Tiziano es la figura que aparece a la izquierda de la composición, sobre un ara clásica, que Kennedy (1963) identifica con la diosa Roma mientras que Panofsky (1969) lo hace con Vesta, simbolizando en ella el tránsito del paganismo al cristianismo

EL ARTE Y SUS CREADORES



Un recorrido por el Arte
a través de sus grandes creadores

Historia 16